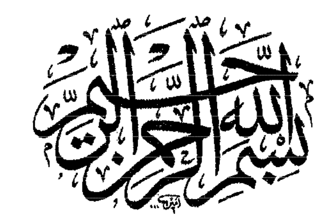
مفاهيم في الشعرية

دراسات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور
محمود درابسة
جامعة اليرموك





مفاهيم في الشعرية

دراسات في النقد العربي القديم

مفاهيم في الشّعرية دراسات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور: محمود أحمد درابسة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2009/10/4568)

رقم التصنيف : 811.9

الواصفات:/الشعر العربي// النقد الادبي// التحليل الادبي

الطبعة الأولى 1431هـ - 2010 م



عمّان-شارع الملك حسين- مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: info@darjareer.com

ردمك ISBN 978-9957-38-173-8

مفاهيم في الشّعرية

دراسات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

جامعة اليرموك

اربد - الأردن

الطبعة الأولى

1431 هـ - 2010 م





الإهداء

إلى الذين وقفوا إلى جانبي بالدعم، والمؤازرة، والسهر

إلى كل من طلبت العلم على يديه

إلى كل زملائي وأصدقائي الذين أتبادل معهم الرأي

إلى أسرتي الوفية، رنا وبشر وعون وزيد



فهرس الموضوعات

الفصل الثاني

إشكالية المصطلح النقدي المعاصر

الفصل الثالث

ظاهرة التشخيص بين تنظير النقاد العرب القدماء وإبداع الشعراء

الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي

الفصل الخامس

المجاز بين ابن سينا وابن رشد

المقدمة

لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديماً وحديثاً، ولعل أرسطو أول من تناول في كتابيه فن الشعر هذا الموضوع النقدي، مبيناً مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية.

كما حظيت الشعرية باهتمام الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. حيث جاء اهتمام الجرجاني بهذا المجال النقدي الواسع من خلال نظرية النظم، والتطبيق العملي في كتابه أسرار البلاغة، إذ حاول الجرجاني تناول الظاهرة الأدبية ومعاينتها بعيداً عن التنظير، حيث ركز على البعد التحليلي، واكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية.

وقد استمر الدارسون المعاصرون بتناول الشعرية من أمثال ريتشاردز في كتابه معنى المعنى، وتودوروف في بحثه عن الشعرية، وجورجي لوتمان في دراسته لبنية النص الأدبي، وريفاتير في سيميائيات الشعر، وياكوبسن في الوظيفة الشعرية، وموكاروفسكي في تناوله للغة الشعرية، فضلاً عن كتاب كمال أبو ديب في الشعرية.

وأجمعت معظم دراسات النقاد المعاصرين على أن الشعرية تعني فاعلية اللغة، واكتناه النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية. فالشعرية هي التي تميز بين الشعر واللاشعر، وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال. ولأن

النص الأدبي هو نسيج من العلاقات المعقدة من حيث المجالات اللغوية والصوتية والدلالية فهو موضع عناية الشعرية بكل معناها.

فالنص الأدبي مجال واسع من الدلالات، والإشارات اللغوية، والصور الفنية، والإيقاعات الموسيقية، وهذه الطاقات الفنية في النص تدل على الشعرية، فالشعرية لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النص، بل تتناول كل الزوايا الممكنة.

ومن هنا، فقد شكلت فصول وموضوعات هذا الكتاب زوايا مختلفة في تناول شعرية العمل الإبداعي. فالظواهر الأسلوبية والصور الفنية، والدلالات السيميائية كلها تشكل مجالاً من مجالات الشعرية الواسعة.

والله المستعان

الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة

قسم اللغة العربية – جامعة اليرموك

إربد – الأردن

الفصل الأول

الشِّعرية عند السجلماسي في كتابه " المنزع البديع "

نحو تأصيل للشعرية العربية

الفصل الأول

الشِّعرية عند السجلماسي في كتابه "المنزع البديع"

نحو تأصيل للشعرية العربية

أولاً- تمهيد: بين الشعرية العربية والشعرية المعاصرة.

إن الشعرية Poetik كلمة يونانية أصلاً، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته Asthetik. وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية Bildkunst.[1] كما اختلف النقاد العرب المحدثون حول تسميتها ومفهومها، فقد وصفها محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة والمسدي وأحمد مطلوب وسامي سويدان وكاظم جهاد بالشعرية، في حين أسماها توفيق بكار والطيب البكوش وحمادي صمود بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند سعيد علوش وعبد الله الغذامي، بينما تسمى عند جابر عصفور ومحمد الماشطة بعلم الأدب، وعند جميل نصيف ومحمد خير البقاعي بالفن الإبداعي، كما وصفها فالح الإمارة وعبد الجبار محمد بفن النظم. وأما عند يؤئيل عزيز وعلية عياد بفن الشعر، وعند علي الشرع بنظرية الشعر، كما تسمى عند خلدون الشمعة بويطيقا، وكذلك عند حسين الواد بويتيك، بينما يسميها توفيق الزيدي بالأدبية.[2]

والباحث هنا يذهب إلى مسمى الشعرية، لأنها تشكل الوظيفة المركزية المنظمة للعمل الإبداعي. فجملة التسميات المختلفة للشعرية والتي وردت آنفاً تشير إلى فوضى في المصطلح، ولعل هذه التسميات وإن اختلفت لفظاً فهي متماثلة من حيث المعنى، حيث تمثل من حيث الوظيفة الطاقة المنظمة للعمل الإبداعي، ولهذا فقد جاء تعدد التسميات لمصطلح الشعرية عند النقاد نتيجة لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية، مما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي. ولهذا فالباحث هنا يميل إلى استخدام مصطلح الشعرية؛ لأنه أقرب إلى فهم القدماء بدءاً من النقد اليوناني، ومروراً بالنقاد العرب القدماء من أمثال حازم القرطاجني (ت 684هـ) والسجلماسي (ت.ق 8هـ)، وهذا ما سيتضح من خلال أقسام البحث.

فالشعرية مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي، وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعياً. ويقول توفيق الزيدي بهذا الخصوص مستخدماً مصطلح الأدبية بدلاً من الشعرية: "لا نشك في أن ما كتبه امرؤ القيس وأبو تمام والمتنبي وغيرهم يندرج كله ضمن مصطلح "الأدب". إن الشك لا يتسرب إلينا إلى حد أن ما يضمه "الأدب" أصبح أمراً بديهياً لا يناقش. لكن ما أن يتساءل المرء عما يجعل هذا الذي يسمى أدباً حتى يحار ولا يعرف جواباً. وسبب ذلك أن الجواب ظاهر لكن إلى حد الخفاء، وواضح لكن إلى حد الغموض.

إن الأدبية وهي هذا الجواب، ليست ضرباً من القوى الغيبية، وليست كذلك مجموعة من القوانين التي تستعمل بصفة آلية، وهي ليست أخيراً أمراً ينشأ بالطفرة. فاستعصاؤها في عدم ظهور عناصرها متجمعة وهو أيضاً في إدراك نشوئها التطوري

عند الإنسان. فإن تستحسن نصاً أدبياً لأنه يحوي تشابيه جيدة أو استعارات متمكنة، فذاك لا يعني أنك بينت أدبيته. وأن ترد جودة نص آخر إلى أن صاحبه ذو طبع مصقول، فذاك أيضاً لا يكفي للإحاطة بأدبيته. أن هذه العناصر وغيرها قد توجد على التفرق في أحكامنا النقدية. فأما أن توجد مجموعة في حكم واحد، يكون منطلقا لفهم العلل المحركة للظاهرة الأدبية وفعلها في المتقبل، فهذا هو الأمر المستعصي."[3]

ولهذا فإن استقراء التراث النقدي عند العرب القدماء يوفر للباحث تصوراً واضحاً عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدماء من خلال نظرتهم إلى النص الأدبي. فقد بدأ النظر إلى النص من خلال الإطار الخارجي له المتمثل بتفسير تلك القوى الخفية الغامضة التي تصنع النص، وتلهم المبدع عمله الإبداعي. ولذا، فقد ربط العرب هذا الغموض في النص بمعتقدات خرافية تشكل معادلاً لموضوع الإلهام والإبداع. وقد تجسد ذلك بظاهرة شياطين الشعر الذين يلهمون الشعراء، بحيث أصبح لكل شاعر ملهم يلهمه الشعر، وذلك لأن الشاعر أصبح شخصاً غير عادي، وبالتالي أخرجوه من دائرة البشر ليجعلوه ضمن الجن "فهم يزعمون أن كلاب الجن هم الشعراء."[4] ويتأكد هذا الزعم بقول عمرو بن كلثوم:[5]

وقد هرَّت كلابُ الجن منا وشذَّ بنا قَتَادة من يلينا

كما أصبحت الحالة النفسية الناتجة عن الغضب أو الشوق أو الطمع أو الطرب أو الشراب من الأسباب التي تحفز الشاعر على قول الشعر، ولذا فهذه المعاناة النفسية جزء من مسببات الشعرية التي تساعد على خلق النص وإبداعه. فقد "قيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا

كنت أطيب ما أكون بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية."[6] وهذا القول يعني أن أبا نواس شاعر مبدع، وأن العملية الإبداعية عنده مخاض، وتحتاج إلى رضا النفس، ولعل وصفه لحالة الإبداع عنده بين الصحو والثمالة يعني زمن الإبداع، وهذا دليل على معاناته وتأملاته.

وتناول بعض النقاد العرب مصطلحات جديدة نابعة من البيئة المحلية لتعبر عن الشعرية التي تجعل من الشعر شعراً، منها مصطلح الفحولة عند الأصمعي (ت 216هـ)، ومن ثم عند تلميذه ابن سلام الجمحي (ت 232هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء. فالفحولة هي اكتمال الشعرية عند الشاعر، إضافة إلى ذلك فقد تضمن كتاب ابن سلام الجمحي مصطلح الطبقة وهو معادل للشعرية عنده بوصفه أساساً للمفاضلة بين شاعر وآخر.[7]

كما أصبح "الطبع" مقوماً أساسياً للشعرية، على الرغم من استمداد خصائصه من الشاعر مباشرة. فقد ارتبطت سلامة اللفظ بسلامة الطبع، وبالتالي فإن الشاعر الجافي والجلف تكون ألفاظه كذلك جافة وجلفة، وهذا بالطبع مرتبط بالبيئة. يقول القاضي الجرجاني: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر. ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره. وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق. فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك. وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته."[8]

ولهذا فإن مواجهة العملية الشعرية تحتاج إلى دربة ومران، إذ أن المران هو المنشط الإبداعي لصناعة العملية الشعرية، وبالتالي فإن الطبع يكمن في المبدع، ولا يمكن أن تخرج مواهب المبدع وإمكاناته وطاقاته إلا من خلال المران والنشاط، وهذا ما أكد عليه بشر بن المعتمر (ت 210هـ) في مرحلة مبكرة من الفكر النقدي عند العرب. يقول: "فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك أو سواد ليلتك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرق." [9]

وقد وضع الفلاسفة المسلمون الأصول النظرية لموضوع الشعرية التي تقوم على التخييل بشكل خاص. والتخييل هو موضوع الصناعة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين. يقول الفارابي (ت 339هـ): "إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل...والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية." [10]

وقد جاءت الإشارة إلى جوهر الشعر المرتبط بالتخييل واضحة عند ابن سينا (ت 428هـ) بقوله: "وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل." [11] فالتخييل هو الطاقة المركزية المولدة للشعر، ولا يتحقق التخييل عند المتلقي للعمل الإبداعي إلا بإحداثه اللذة والنشوة والدهشة عند المتلقي، وهذه اللذة لا تتكون إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة التي يتشكل منها الشعر، فالمجاز والتشبيه والاستعارة هي المكونات الرئيسة للشعرية. يقول ابن سينا: "إن السبب المولد للشعر شيئان: اللذة والمحاكاة...فمن

هاتين العلتين تولدت الشعرية."[12] ويقول كذلك في موضع آخر في كتابه: "وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب."[13]

إن هذا الفهم الأرسطي لأهمية التخييل المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه قد شكل الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية، وبخاصة عند كل من: عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684هـ)، وأبو القاسم السجلماسي (ت.ق 8هـ).

فقد تناول عبد القاهر الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعاً رئيساً للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعراً له خصوصيته وطبيعته الفنية. وهذه الضروب البلاغية تجسد نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، تلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأول هو المستوى المباشر الذي يقرر أمراً ما، أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها اثنان، وأما المستوى الثاني فهو المستوى الأدبي، والشعري الذي يقوم على الانفعال والجمال والفن، وهو الذي يجعل من الشعر شعراً وبهذا يعني الشعرية.[14] يقول الجرجاني: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل."[15] ويوضح ذلك بالإشارة إلى معنى المعنى وهو الذي تقوم عليه الشعرية: "وإذ قد عرفت

هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."[16]

وبالتدقيق في مقولة معنى المعنى عند الجرجاني يلاحظ الدارس أن الشعرية تتحقق في جسد النص وتتجلى فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة كالمجاز والاستعارة والإشارة والتلميح والتورية والتشبيه والتمثيل. فكلما ازدادت العلاقات بين الأشياء غموضاً يكون موضع التميز والشاعرية، ولهذا فإن مفهوم معنى المعنى الذي يتجسد في المستوى الفني يشكل عند الجرجاني عصب مشروعه، ومدار تفكيره البياني كله.[17]

وفي الإطار نفسه تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتباره أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل، وهذا المصطلح يعود أصلاً إلى الفلاسفة المسلمين الذين تناولوا هذا المصطلح من خلال ارتباطه بالمتلقي وما يترتب على ذلك من تغيير في السلوك.[18] يقول حازم القرطاجني: "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة."[19] ولذا فقد عدّ القرطاجني التخييل أساس المعاني الشعرية. يقول: "إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية."[20] ولذا فإن القرطاجني قد قصد بالمحاكاة التشبيه المرئي، وهي أساس الشعر وجوهره، وقد تكون ظاهرة أو متضمنة، ولكنها قوام الشعر، ولاسيما إذا اقترنت بالإغراب. فغاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بوساطة التخييل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقاً للحقيقة. فالمحاكاة: تخييل المعنى، وهذا التخييل موجه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله.

ولتحقيق دور التخييل في المتلقي بوصفه طرفاً أساسياً في العملية الشعرية، فقد رأى القرطاجني أن المعاني الشعرية التي تحقق هذا الدور تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوى الفني في اللغة، إذ إن المعاني تنقسم إلى المعاني الأول والمعاني الثواني، وهذا ما يتطابق مع ما جاء عند عبد القاهر الجرجاني بهذا الخصوص. يقول القرطاجني: "ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان."[21]

وقد تداخلت هنا المحاكاة مع التخييل لتدل على التشكيل الجمالي للعمل الشعري، ذلك العمل الذي يتحقق من خلال المستوى الفني للغة، ذلك المستوى المتمثل بالمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والرمز، مما يضفي الجمال والغموض الفني على العملية الشعرية، بحيث تتميز من خلال ذلك عن الكلام العادي المتمثل بالمعاني الأول التي أشار إليها القرطاجني، ولهذا فإن التخييل لا يحقق دوره في العملية الشعرية تجاه المتلقي إلا من خلا الصورة الفنية. يقول القرطاجني: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية."[22]

ولهذا، فإن القرطاجني قد بين أن الشعرية ليست كلاماً عادياً، أو نظماً بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية، ويجعله عملاً جمالياً، وصناعة متميزة. يقول: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده أجزاء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره. وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة." [23]

وأما عند الدارسين العرب المعاصرين، فقد تعددت مفاهيم الشعرية وتسمياتها حيث وصفها بعض الدارسين العرب بالشعرية، وعند آخرين بالإنشائية، ثم بعلم الأدب وبالفن الإبداعي، وبفن النظم، ونظرية الشعر، وفن الشعر، فالبويطيقا والبويتيك. [24]

ولعل هذه التسميات والمفاهيم تتقارب من حيث الهدف والفهم، بيد أن الاختلافات بين الدارسين حول هذه القضية تعود لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية عندهم.

فقد استخدم كمال أبو ديب مصطلح الشعرية عنوناً لكتابه الموسوم في الشعرية، إذ وصف الشعرية بأنها "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بني مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه

العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها." [25]

فالشعرية عند كمال ابو ديب تعني التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، ومكوناتها الأولية وتركيبها. [26] ولذا فالشعرية هي "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص." [27]

وأما أدونيس فقد تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، بحيث تجعل منه نصاً متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه. يقول: "فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة." [28]

وبهذا يلاحظ الدارس أن المرجع الفكري لأدونيس في هذا الصدد هو عبد القاهر الجرجاني ونظريته النظم، حيث عدّ ادونيس المجاز السر الحقيقي لنظرية النظم، وبالتالي للشعرية، حيث يمنح المجاز بضروبه المختلفة النص احتمالات التأويل المتعدد. يقول: "إذا كان النظم سر الشعرية، فما يكون سر النظم؟ أنه كما يجيب الجرجاني: المجاز إن محاسن الكلام في معظمها، إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها." [29]

ولا يختلف مفهوم الشعرية عند عبد الله الغذامي عنه عند أودنيس أو كمال أبو ديب، فقد وصفها الغذامي بالشاعرية وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز يصبح نصاً شعرياً، ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية. يقول: "والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي، إلى معناه المجازي."(30)

كما عدّ حسن ناظم الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية، وهذا ما ذهب إليه حمادي صمود أيضاً. يقول حسن ناظم: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية."(31)

كما عدّ توفيق الزيدي الشعرية التي وصفها بالأدبية في كتابه مفهوم الأدبية طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، ولذا فإن التحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة يعد إحدى الطاقات المحركة للأدبية.(32) فالأدبية لا تحقق غايتها إلا من خلال إثارتها للمتقبل، وإحداث اللذة والنشوة عنده. وهذه اللذة تنتج عن تعدد الاحتمالات والتأويلات المعتمدة على التحولات الدلالية المتجسدة في اللغة المجازية، والتي تعد أساس النص الأدبي وجوهر أدبيته.(33)

وجاء مفهوم الشعرية عند نور الدين السد منطلقاً من العلوم اللسانية، حيث عدّ الشعرية هي "الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص، فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفياً دالاً".(34)

وبعد هذا التناول لمفهوم الشعرية وتطورها عند العرب القدماء والمعاصرين، فلابد من تناول مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين، تلك الشعيرية التي أخذت منحىً مختلفاً عما هو عند العرب القدماء، فقد عدّ جان كوهن الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري، ولهذا فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر. فيقول: "إننا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً بل أن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري."[35] وقال كذلك بخصوص تحديد مفهوم الأسلوب الشعري: "فالأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس "معدل شاعرية" أية قصيدة كيفما كانت."[36]

ولهذا فإن الأسلوب الشعري عند جان كوهن يقتصر على شكل لغوي محدد هو الانزياح اللغوي، وهذا ينضوي تحت موضوع الصورة، تلك الصورة الشعرية التي تتجسد في الاستعارة، وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية.[37] ولعل هذا الفهم لا يختلف كثيراً عن فهم رولان بارت فيما بعد عندما جعل الأسلوب هو الاستعارة.[38]

كما عدّ تزفيطان طودوروف الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً جمالياً، وتعطيه الفرادة والتميز. يقول: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة،

دار جرير للنشر والتوزيع

ليس العلم إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية."[39]

وقد عدّ طودوروف الشعرية قاسماً مشتركاً بين النصوص الشعرية، والنصوص النثرية.[40] ولهذا فإن الشعرية عند طودوروف تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك ما دامت اللغة جزءاً من موضوعها، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدباً جمالياً يتميز عن الكلام العادي.[41] يقول الطاهر روابنيه بهذا الخصوص: "وقد حاول طودوروف في إطار الشعرية أن يقدم تصوراً متكاملاً للنص الأدبي، انطلاقاً من الخصوصيات المجردة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وذلك لكون الشعرية عند طودوروف تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظاماً رمزياً شاذوياً، يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة، ولا تنظر إلى النص إلا بوصفه تجلياً لبنية مجردة وعامة."[42]

كما ربط رومان ياكبسون الشعرية بعلم اللسانيات معتبراً أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دوراً يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية. يقول: "فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات."[43] ولذا فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة."[44]

ويلاحظ الدارس هنا أن القاسم المشترك بين آراء النقاد المعاصرين بشأن تحديد مفهوم الشعرية، هو أن التجاوز – كما يقول B. Tritsmans – في الأعمال

الأدبية هو موضوع الشعرية.[45] وأن هذا التجاوز يجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً جمالياً له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي الذي يمارسه الناس في حياتهم اليومية أو من خلال الكلام الوضعي التقريري المباشر الذي يقرأونه. ولهذا فإن الاختلاف بين هؤلاء النقاد بخصوص مفهوم الشعرية يعود إلى اختلاف مرجعياتهم الفكرية والثقافية. وأما بخصوص النقاد العرب القدماء، فإن محاولاتهم الجادة لتحديد ماهية الشعرية، فقد كانت تنطلق أما من داخل النص الشعري أو من خارجه، وذلك من أجل تحديد مفهوم الشعرية التي تجعل من الأدب أدباً جمالياً.

ثانياً – مفهوم الشعر عند السِّجلماسي:

يرتبط تحديد مفهوم الشعر عند أبي محمد القاسم السِّجلماسي (ت.ق 8هـ)[46] بالثقافة اليونانية وبمنطق أرسطو، وذلك بوصفه مقدمة عنده للحديث عن التخييل الذي يجسد جوهر الشعر ومصدر صناعته. ولذلك يعود تعريف الشعر عند السجلماسي إلى ما جاء من تحديد لهذا الفن عند الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب فن الشعر لأرسطو من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، حيث تظهر الصياغة المنطقية في تحديد مفهوم الشعر، فضلاً عن التشابه القوي في التعريف ما بين السجلماسي وهؤلاء الفلاسفة. يقول السجلماسي: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة. فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة. وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية، ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك

للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها. ولما كـان ذلـك كـذلك وجـب في علم البيان من قبل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظـره في العبـارة البلاغيـة إعطاء القوانين العامة للخطابة والشعر) من حيث العبارة البلاغية فقط، ألا يلتفـت فيه إلى ما يخص صناعة صناعة منهما إلا بعد القـول يعـم منهمـا أكثـر مـن صـنف واحد، إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم. لكن السبب في ذكـر أصـحاب علـم البيـان ومتأدبي العرب هذا الجنس مختلطاً هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويـل الشـعرية من الأقاويل الخطبية، فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما، بل كانت مختلطة عندهم." [47]

ويتطابق هذا التعريف تماماً مع ما جاء عند ابـن سـينا في تعريفـه للشـعر مـن خلال شرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو. يقول: "إن الشعر كـلام مخيـل مؤلـف مـن أقوال متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذي يختم بها كل قول منها واحد." [48]

ولعل استخدام السجلماسي لتعريف ابن سينا للشعر يخدم مصطلحه التخييل الذي عده جوهر الشعر ومصدر صناعته، كما أنه تناول الشعر من خلال مصـطلح التخييل بوصفه بنية لغوية متميزة، [49] وهذا ما يناسب بحث السجلماسي عن جوهر الشعر ومصدر صناعته المتجسد بالتخييل الذي يعد الأساس والجوهر الذي تتشكل منه الشعرية، وعلى هذا الأساس ميّز السجلماسي بين الشـعر بوصـفه فنـاً يسـتمد شعريته من الخطاب البلاغي وبين الخطابة التي غايتها الإقناع دون اسـتفزاز مشـاعر

المتلقي ومخيلته إلى جمالية العمل الإبداعي. ولذا، فإن السجلماسي قد تجاوز كثيراً من النقاد العرب القدماء عندما لم يكتف بالوزن والقافية فارقا بين الشعر والنثر بل عد الفارق الأساسي بين الشعر والنثر هو التخييل الذي يجسد جوهر الشعر ومصدر صناعته، وأن الوزن والقافية هما في المرتبة الثانية في تعريفه لمفهوم الشعر، إذ أن علماء البلاغة قد ركزوا على الوزن والقافية في المرتبة الأولى بوصفهما فرقاً بين الشعر والنثر، في حين أن الوزن قد يكون في النثر العادي وكذلك القوافي المسماة بالفواصل في آيات من القرآن الكريم. إذن فالقضية الرئيسة التي يثيرها السجلماسي هنا هي الوزن والقافية في الشعر فحسب، وأن الوزن والقافية ليسا الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، ولهذا فإن تعريف السجلماسي كذلك للوزن يتناسب مع تعريف الفلاسفة له، بأنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع، ولهذا فإن المستوى الموسيقي في النثر يختلف عنه في الشعر حسب ما جاء عند السجلماسي بهذا الخصوص.(50)

ويلتقي السجلماسي في تحديده لمفهوم الشعر مع حازم القرطاجني الذي يجسد ملتقى الروافد الثقافية اليونانية والعربية، حيث حرص القرطاجني على تعريف الشعر بأنه كلام مخيل موزون مقفى.(51) أو "المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل."(52) أو "أن التخييل هو ما تقدم به الصناعة الشعرية."(53) كما يتفق السجلماسي مع القرطاجني بالتأكيد على أن الشعرية لا تقتصر على الوزن والقافية، يقول القرطاجني: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي

لفظ اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع."[54]

إضافة إلى ما سبق، فقد حدد السجلماسي وظيفة الشعر في التأثير والاستفزاز للمتلقي وإحداث اللذة والمتعة عنده، وهذا التصور مرتبط بفلسفة الأسلوب الشعري، وهذا يؤكد العلاقة الهامة بين المتلقي والنص. يقول السجلماسي: "...ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط، كما تقدم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلاً وأكثر استفزازاً والذاذاً للنفس، من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب كانت أعظم تخييلاً واستفزازا"[55] وهذا يعني أن السجلماسي من مؤيدي مقولة خير الشعر أكذبه، ومن ثم مقولة الفن للفن، أي أن الشعر بمعزل عن البعد الأخلاقي أو الاجتماعي.

ويجيء تعريف السجلماسي للشعر مغايراً إلى حد ما عن تعريف الفلاسفة المسلمين، فقد حصر السجلماسي وظيفة الشعر في التأثير بالمتلقي وإحداث اللذة عنده، وهذا الأمر معني بالأسلوب الشعري، بينما تعريف الشعر عند الفلاسفة المسلمين لم يقتصر على الانفعال واللذة عند المتلقي فقط، بل تجاوز ذلك إلى توجيه المتلقي وإثارته نحو سلوك معين يرتبط بأهداف تربوية وتعليمية وأخلاقية. يقول ابن سينا: "وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل. والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكر، سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق."[56]

ويؤكد ابن رشد (ت 595هـ) على ضرورة تحقيق الأهداف التربوية، والتعليمية للشعر من خلال اللذة والمتعة التي يحدثها في المتلقي. يقول ابن رشد: "فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له. فإن التعليم ليس إنما يوجد للفيلسوف فقط، بل وللناس في ذلك مشاركة يسيرة مع الفيلسوف. وذلك أنه ويجد التعليم بالطبع يصدر من إنسان إلى إنسان بحسب قياس ذلك الإنسان المعلم من الإنسان المتعلم. والإشارات، لما كانت إنما هي تشبيهات لأمور قد أحست، فبين أنها إنما تستعمل لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له، وأنه إنما يفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخييل الذي فيه. فهذه الغلة الأولى المولدة للشعر."[57]

وفي ضوء ما تقدم، يتبين للدارس أن مفهوم الشعر عند السجلماسي قد تجاوز ما جاء عند البلاغيين العرب القدماء من حيث ارتباط الشعر بالوزن والقافية فقط، إلى أن التخييل هو الذي يجسد جوهر الشعر وعموده، كما أن مفهوم الشعر عند السجلماسي قد ارتبط بمفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب فن الشعر لأرسطو، بيد أن السجلماسي قد اقتصرت وظيفة الشعر عنده على إثارة المتلقي واستفزازه، بينما ارتبط مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين على اللذة ومن ثم على تحقيق توجيه معين لسلوك المتلقي نحو أهداف تربوية وأخلاقية، ولهذا فإن تأثر السجلماسي بالثقافة الفلسفية والمنطقية بخصوص مفهوم الشعر يخدم غايته باعتبار التخييل جوهر الشعر وعموده.

ثالثاً – مفهوم الشعرية عند السجلماسي:

لقد طرح كتاب المنزع البديع للسجلماسي بعمق تفاعل العرب واليونان في موضوع النقد والبلاغة. وجاء نتيجة لهذا الطرح فهم السجلماسي لموضوع الشعرية

بشكل جديد يختلف عما جاء في مصادر النقد اليوناني بهذا الخصوص. فقد كانت الثقافة الفلسفية اليونانية ومنطق أرسطو مصدر السجلماسي في تناوله لموضوع الشعرية والشعر في كتابه المنزع البديع. بيد أن السجلماسي قد عدّ التخييل جوهر الشعر ومصدر صناعته، وبذلك يختلف في هذا الطرح عن النقاد من الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب فن الشعر لأرسطو أو عن النقاد العرب القدماء أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

فالتخييل مبحث بلاغي عربي، عالجه البلاغيون العرب، غير أن السجلماسي جعله الطاقة المولدة للشعرية أولاً وآخراً يقول: "والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر، إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل." (58) ويقول السجلماسي في مكان آخر في كتابه حول ضروب التخييل بوصفه جنساً من علم البيان: "هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة وقوم يدعونه التمثيل – ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية." (59)

ولهذا فإن التخييل عند السجلماسي قد أصبح صناعة شعرية تمثل بناء أسلوبياً وموضوعياً وجوهراً لبنية الشعر، وأساساً إبداعيا لنظريته النقدية، ولهذا لم يعد التخييل عند السجلماسي مادة تدخل الشعر بوصفه معنى من المعاني كما هو الحال عند بعض النقاد. (60)

ولعل تناول السجلماسي لموضوع العبارة البلاغية في الخطابة والشعر يؤكد توجه السجلماسي إلى تناول التخييل بوصفه موضوعاً خاصا بالأسلوب، ومن هنا

حدد أنواع التخييل المشتملة على التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز، وهذا يعني أن مصطلح التخييل يركز على الاستخدام الخاص للغة في الشعر، ذلك الاستخدام الذي يعتمد على الصورة الفنية، والتجاوز الأسلوبي المتمثل بالخروج على المألوف في اللغة من خلال المعنى الثاني للغة وهو المعنى المجازي والأدبي.[61] وبهذا يكون التخييل قد جسد عند السجلماسي النواة المركزية المشكلة للشعرية من خلال ضروب البيان المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة والتمثيل، وهذا يعني التشكيل الجمالي للغة في الشعر، ولذا فالتخييل بضروبه البلاغية يتناول اللغة في الشعر التي هي جسد النص. وبذلك تشكل الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني.

وفي ضوء هذا الشرح، يتضح للدارس أن التخييل عند السجلماسي يجسد الطاقة المركزية المولدة والمنظمة للعملية الإبداعية، بينما كان يعني التخييل عند الفلاسفة المسلمين أمثال ابن سينا والفارابي وسيلة لإحداث اللذة في المتلقي، ولهذا دفعه إلى تبني سلوك معين لغاية تعليمية وتربوية وأخلاقية.[62] في حين عدّ ابن رشد الوزن الشعري أساساً لتحقيق شعرية الشعر، وأنه لابد منه ليتحقق التخييل في الشعر. يقول: "والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن."[63] فضلاً عن ذلك، فقد ربط ابن رشد التخييل بالتشبيه والاستعارة. يقول: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة. وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه تشبيه شيء وتمثيله به...وأما النوع الثاني فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة...وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي

يسميها أهل زمانا استعارة وكناية، وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة...والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين." [64]

وهذا يوضح بجلاء أن الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب فن الشعر لأرسطو هم الذين وضعوا الأصول النظرية التي بنى عليها السجلماسي تصوره المتمثل بكون التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية وجوهرها، كما أنه هو الأساس المكون للشعرية ومنظمها.

وأما مفهوم التخييل فقد وجد طريقه أيضاً عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء، ولعل أبرز من تناول عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، في حين تناوله بعض النقاد والبلاغيين العرب بشكل مقتضب، ويرى الدارس هنا الاقتصار لغاية منهجية على الجرجاني والقرطاجني، فضلاً عن الفلاسفة المسلمين.

ولذا فقد ارتبط مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني بالمعاني التي تقوم على المنطق والتعليل، وأن ربط التخييل بالرسم لم يكن يعني سوى درجة من الحيل العقلية في التمويه.[65] يقول الجرجاني: التخييل هو: "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى." [66]

وقد ارتبط التخييل عند حازم القرطاجني بالمتلقي من حيث الإثارة والاستفزاز. وتتم عملية الإثارة بوسائل مختلفة من أبرزها الصورة الشعرية التي تستفز مخيلة المتلقي وتدهشه وتجعله يشعر بالانبساط أو الانقباض. يقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في

خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض." (67)

ويوضح القرطاجني طرق وقوع التخييل في موضع آخر من كتابه تتمحور حول اللذة الحسية والفكرية، فيقول: "وطرق وقوع التخييل في النفس: أما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق وخطرات البال، أو بأن نشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها –وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة." (68)

وبهذا يتبين أن تركيز القرطاجني على المتلقي من خلال إثارته حسياً وفكرياً في حين أن التخييل عند السجلماسي قد أصبح جوهر العملية الشعرية وعمودها، ويتكون من ضروب بيانية هي: المجاز والتشبيه والاستعارة والتمثيل بوصفها مكونات رئيسة للشعرية، إضافة إلى مكونات فرعية تتمثل بالالتفات، والاتساع، والطباق، والإشارة، والمبالغة، والتكرار والتصدير. (69)

رابعاً – مكونات الشعرية الرئيسية عند السجلماسي:

لقد حدد السجلماسي مكونات الشعرية بأربعة أنواع بيانية تتجسد في التخييل الذي يشكل الطاقة المركزية المولدة والمنظمة للشعرية، فيقول: "هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يُحمل

المتواطئ على ما تحته، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة -وقوم يدعونه التمثيل-، ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية."[70]

ويعد المجاز من أهم وسائل خلق الصورة الفنية، لأنه يشكل مجالا هاماً لانتهاك النظام اللغوي، والخروج على مألوفه والتوسع فيه، ولذا فقد جسد المجاز بعداً هاماً من أبعاد العملية الشعرية، فهو طاقة فنية مدهشة ومستفزة للمتلقي، وهذا ما يحدث اللذة والمتعة لديه من خلال الطاقة الفنية الغنية بالإشارات والصور والإيحاءات، وتعدد القراءات والتأويلات. يقول السجلماسي: "واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أموراً وتحاكي أقوالاً. ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازاً (والذاذا للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب، كانت أعظم تخييلا واستفزازاً) للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصة في هذا النوع لمزيد الغرابة لطراءته، ولولوع النفس بذلك، كان أذهب في معناه وأقعد أنواع الحسن بفعل التخييل والاستفزاز."[71]

ويفترع عن المجاز الاستعارة التي تجسد جوهر العلمية الشعرية وطاقتها الفنية الكامنة التي تمنح العمل الفني خصوصيته، وتجعل منه عملاً فنياً متميزاً. فالاستعارة ليست تغيراً في المعنى بل إنها تغير في طبيعة ونمط المعنى، فهي انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا فليست كل استعارة كيفما كانت شعرية. فالاستعارة هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية.[72] ومن هنا

فقد حدد السلجماسي مجال الاستعارة الذي يختلف عن مجال اللغة البرهانية. يقول: "فإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط فيها، مالا يشترط في البلاغية، فإنه يعرض في البلاغية بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصلية المغيرة، وإيراد الأخص بعد الأعم، والأعم بعد الأخص، وغير ذلك." (73)

إذن، فالمستوى الأول للغة يمثل اللغة المطابقة وهو مجال العبارة البرهانية بينما يمثل المستوى الثاني للغة البعد الانفعالي أو الفني، وهذا هو مجال الاستعارة التي تجسد جوهر العملية الشعرية.

كما أخذ مصطلح الاستعارة عند السجلماسي تسمية أخرى هي العارية ليحدد من خلالها مفهوم الاستعارة التي تعني نقل المعنى من المطابقة اللغوية إلى المعنى الانفعالي المتعدد التأويلات والاحتمالات، ولعل هذا المعنى قد جاء تماماً عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني من قبل، حينما قال: "فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه." (74) وهذا المفهوم قد انتقل إلى السجلماسي، بيد أن صاحب المنزع البديع قد وضح مجال الاستعارة الكامن في المعنى الانفعالي لا في مجرد تغير المعنى فقط. يقول: "والاستعارة مثال أول من استعار من العارية، مصوغ لأحد موضوعات الاستفعال وهو الطلب هاهنا، فهذا هو موضوعها الجمهوري. ثم نقلها أهل صناعة البلاغة وعلم البيان إلى نوع من التخييل على سبيل نقل الأسامي المشهورة إلى المعاني الناشئة في الصنائع والأمور الحادثة فيها، وهو أسهل عليهم من

اختراع الاسم لها. فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالاً على ذات معنى راتباً عليه دائما من أول ما وضع، ثم يلقب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة أي نحو كان تخييلاً لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقب به حين اللقب، واستفزازاً من غير أن يجعل راتباً للثاني دالاً على ذاته."[75]

ولعل المماثلة هي النوع الثالث من مكونات الشعرية عند السجلماسي، حيث عدّ المماثلة نوعاً من الإشارة أو الكناية وهو خروج باللغة عن معناها الصريح إلى المعنى الانفعالي والفني، وهذا يمثل المستوى الفني للغة. يقول إحسان عباس: "فمرحلة معنى المعنى هي المستوى الفني من الكناية والاستعارة والتشبيه، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضاً في الصورة أو الصياغة، لأنه تفاوت في الدلالة المعنوية أيضاً."[76]

وقد ربط السجلماسي موضوع المماثلة بالمتلقي من حيث إحداث اللذة والمتعة الفنية عنده. يقول: "والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل، وحقيقتها والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظاً تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد الذاذ لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبداً أحلى موقعاً من التصريح. ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطؤ كما قد تقرر في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه، والمشبه -كما قد

قيل مراراً- هو أن يكون في الشيء نسبة من شيء أو نسب، وبالجملة أن يكون الشيئان في الواحد -بالمشابهة أو المناسبة- الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الآخر ويدل عليه، ويكنى به عنه، وفيه -أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة- المكنى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل (بذلك) كذلك ما فيه من بسط النفس وأطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل، فقل -وإن كان بطريق المثل- وتلطف في سياقته على وجه يلطف."[77]

فقد ركز السجلماسي في موضوع التخييل على المتلقي لأنه المعني بالعملية الشعرية، ولهذا فإن المجاز والاستعارة والمماثلة وكذلك التشبيه تجسد بوصفها مكونات للشعرية المعنى الثاني وهو المعنى الانفعالي والفني الذي يجعل الشعر شعراً والفن فناً. ولا يخرج عن هذا المجال التشبيه، إذ أصبح التشبيه عند السجلماسي مرتبطاً بالصورة، وأن التشبيه لا يستمد قوته الفنية من طرفيه فقط وإنما من تفاعله مع السياق العام، إذ إن أحد أطراف التشبيه لا يعطي قيمة فنية للعمل الشعري دون تلاحمه مع السياق العام بحيث يخلق إيحاءات فنية جميلة تمنح العمل الشعري خصوصيته الفنية. ولعل الجديد في هذا الصدد عند السجلماسي هو ربط التشبيه بنوعيه البسيط المتمثل بتشبيه شيء بشيء والمركب المتمثل بتشبيه شيئين بشيئين بالتخييل، وهذا يعني أن التشبيه قد ربط بالمتلقي، ولهذا فقد عدّ التشبيه نوعاً من الغلو والمبالغة، وهو بالتالي خروج على المألوف في اللغة. يقول السجلماسي: "والتشبيه البسيط هو القول المخيل المشبه والممثل فيه شيء بشيء، أعني ذاتاً مفردة بذات مفردة على الشريطة المتقدمة، أعني أن يمثل بشيء من جهة واحدة أو أكثر

فقط دون الاغتراق."[78] ويقول كذلك عن الشبيه المركب: "والتشبيه المركب هو أن يقع التخييل في القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبه والممثل والمشبه به والممثل به ذوات كثيرة، وذوات المشبه إليه على نسب ذوات المشبه به إليه، وإجراء إحدى الجنبتين على نسب إجراء الأخرى، فينتظم التخييل بالمناظرة بين الجنبتين لأشكالهما واشتباههما في النسبة التي قصد التشبيه منها، فهذا القول المنبئ عن جوهريته ومائيته بحسب الأمر والنظر يقتضي أنه جنس متوسط يشتمل على نوعين كما اقتضى ذلك في نوع التشبيه البسيط."[79]

وبهذا العرض، يتضح أن التخييل عند السجلماسي قد أخذ مفهوماً محدداً ودوراً جديداً لا يرتبط بالمتلقي فحسب، بل تجاوز ذلك ليشتمل على مكونات أصلية للشعرية هي المجاز والاستعارة والمماثلة والتشبيه، وهذا يجسد دور الشعرية المتمثل بمعنى المعنى، أي بالمستوى الفني والانفعالي للعمل الإبداعي. إذ إن هذه الضروب البلاغية هي التي تحدث المفاجأة من خلال اللامتوقع عند المتلقي، فتتيح له إمكانية تعدد التأويلات والاحتمالات في قراءة العمل الإبداعي، والشعور من خلال ذلك باللذة والنشوة الحسية والفكرية معاً.

خامساً – مكونات الشعرية الفرعية عند السجلماسي.

لقد حدد السجلماسي جوهر الشعر بالتخييل، كما حدد موضوعات التخييل التي تجسد موضوع الصناعة الشعرية بالمجاز والاستعارة والمماثلة والتشبيه. وتعد هذه الأنواع البيانية مجالاً للمستوى الفني للعمل الإبداعي، حيث تتعدد من خلاله احتمالات التأويل والتفسير، وهذا ما يجعل العمل الإبداعي عملاً إبداعياً.

ولم تقتصر مكونات الشعرية على الموضوعات الرئيسة التي تشكل مجال التخييل الشعري فحسب، بل تجاوزت هذه المكونات ذلك الحد إلى موضوعات فرعية هامة تجسد صلب العمل الإبداعي، وتنسجم تماماً مع ما ورد حول المكونات الرئيسة للشعرية، ألا وهي: الاتساع والإشارة والطباق والالتفات والتكرير.[80] وهذه الموضوعات البيانية توضح مفهوم السجلماسي بهذا المجال، بأن علم البيان هو ضرب هام من ضروب البلاغة العربية، وهو كذلك المحرك لعملية الصناعة الشعرية سواء في الشعر أو في الخطابة، حيث يمد علم البيان الشعر والخطابة الأدبية بالقوانين العامة للعبارة البلاغية. كما تشكل موضوعات علم البيان الطاقة الفنية التي تتجسد في التخييل الذي يعد جوهر الشعر وعموده، ومن خلال ذلك يصبح الشعر شعراً يختلف عن أنماط الخطاب العادي الذي يعتمد على القياس اللغوي والنحوي.

وقد حدد السجلماسي مصطلح الاتساع بشكل واضح، فضلاً عن ربط هذا الموضوع البياني بالنص الإبداعي سواء أكان شعراً أم نثراً. إضافة إلى ذلك، فقد حصر مهمة الاتساع بالعمل الإبداعي، كما ربطه بالتأويل وتعدد الاحتمالات في التفسير والشرح، وهذا هو ديدن الصناعة الشعرية. وتعد عملية التأويل وكثرة الاحتمالات عنصراً هاماً وجاذباً للسامع وهو المتلقي. ولعل هذا التوسع في شرح هذا المصطلح وإبعاده يعد شيئاً جديداً، وبخاصة موضوع التأويل وتعدد الاحتمالات وعلاقة ذلك بالمتلقي. يقول السجلماسي: "والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ الواحد بحيث يذهب وهم كل سامع سامعٍ إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى معنى من تلك المعاني. وقول جوهرة

دار جرير للنشر والتوزيع

في صنعة البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة من غير ترجيح. وقيل هو أن يقول المتكلم قولاً يتسع فيه التأويل. وقيل هو توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين."(81)

ولعل هذا الشرح لمصطلح الاتساع يأتي أكثر شمولية ووضوحاً مما جاء عند العرب القدماء، حيث ذكر سيبويه مصطلح الاتساع في أكثر من موضع من كتابه المسمى الكتاب دون توضيح لدور الاتساع في كسر العلاقات النحوية واللغوية والخروج بها إلى مجال التأويل وتعدد الاحتمالات، وربط هذا كله بالمتلقي، بل أن ما جاء عند سيبويه هو ربط الاتساع بالاختصار والحذف في مجال اللغة دون توسع في ذلك.(82) كما أدرك العرب قيمة الخروج على المألوف في اللغة من خلال المجاز وعدوا ذلك نوعاً من الإقدام والشجاعة. يقول الجاحظ: "إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم."(83)

وبهذا تظهر أهمية الاتساع عند السجلماسي في خلق إمكانيات جديدة للتعبير والإبداع، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تخرج عن المألوف في اللغة التي تربي الذوق الإنساني عليها. ولعل ما يعكسه الاتساع بخصوص الخروج على المألوف في اللغة هو بتعبير واضح تجسيد لأهم وظائف الشعرية، حيث تثير الطاقة الفنية المتولدة عن هذا الخروج عن المألوف مشاعر الانفعال النفسي والذهني عند المتلقي، فيصبح جزءاً رئيساً في العملية الإبداعية، ولذا يتلاشى دور المبدع، الذي يتحول تلقائياً إلى دور المتلقي للعمل الإبداعي.

كما تناول السجلماسي أنواع الإشارة المتمثلة بالكناية والإيحاء والتورية والتعريض والتلويح. وقد درس السجلماسي هذه الموضوعات ضمن موضوع

المماثلة، بيد أنه توسع في شرح ضروب الإشارة منوها بأهميته بوصفهما طاقة فنية متولدة عن التخييل الذي يعد الطاقة المركزية المنظمة للشعرية. يقول: "والإشارة عند الجمهور مثال أول لقولهم: أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوه. وهو منقول إلى هذه الصناعة وموضوع فيها على العبارة عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة. من غير أن يصرح لذلك المعنى بلفظ أو قول يخص ذاته وحقيقته في موضوع اللسان. واسم الإشارة هو اسم المحول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما، إذ كان جنسا عالياً يحمل على نوعين -تحته- متوسطين: الأول: الاقتضاب، والثاني: الإبهام.

النوع الأول: والاقتضاب هو اقتضاب الدلالة، وذلك أن يقصد الدلالة على ذات معنى فيترقى عن التعبير المعتاد، وعبارة التأخر من الجمود على مسلك وأسلوب واحد، من أساليب العبارة، ونحو واحد من أنحاء الدلالة، فيظهر المقدرة على العبارة عن المعاني، وبعد مرماه في التصرف في مجال القول، وتوسعه في نطاق الكلام فيقتضب في الدلالة على ذات المعنى والدلالة عليه باللوازم والعوارض المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، اعتماداً على ظهور النسبة بين اللوازم وبين الملزوم، وقوة الوصلة والاشتراك بينهما، وفي ذلك ما فيه من الإلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة. والسبب في ذلك كله هو ما جبلت النفس عليه وعنيت به وجعل لها من إدراك النسب، والوصل، والاشتراكات بين الأشياء، وما يلحقها عند ذلك ويعرض لها من انبساط روحاني وطرب. وقد تقدم هذا السبب مستوعباً في نوع التمثيل، من جنيس التخييل، وهذا النوع هو جنس متوسط يشتمل على أربعة أنواع: الأول: التتبيع. الثاني: الكناية، الثالث: التعريض، الرابع: التلويح."(84)

فأنواع الإشارة تجسد الطاقة الفنية المتولدة عن التخييل الذي يعد جوهر الشعرية وعمودها. فالعملية الإشارية أو التلميحية أو معنى المعنى تكشف عن حقيقة هامة هي أن هذه العملية تخلق فجوة حادة بين مستويين للتعبير الفني، وبمعنى آخر فإن الشعرية تكمن في جسد النص اللغوي والذي نسميه شعراً.[85]

فأنواع الإشارة تعبر عن المستوى اللغوي الأول الصريح والمستوى الثاني وهو المستوى الفني والانفعالي، وبهذا المستوى يتم خلق علاقة قوية بين العملية الشعرية والمتلقي الذي ينجذب للعمل الشعري من خلال ما يحدثه هذا العمل من لذة وإطراب للنفس الإنسانية المتلقية لهذا العمل الشعري.

وقد أدرك السجلماسي أهمية المطابقة في الصناعة الشعرية، إذ إن الشعرية تكمن في التضاد لا في التشابه.[86] يقول: "واسم المطابقة في الوضع الفصيح عند الجمهور هو مثال لقولهم: طابق ومطابق: خالف ونافر ومنافر، لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنه قوم من العلماء، ويغلط فيه كثير من الناس وجماعة من أهل الأدب، بل المطابقة في موضوع اللغة العربية: المخالفة والمنافرة، وعلى هذه الجهة نقل قوم من حذاق أهل علم البيان ومنتحلي صنعة البلاغة –ومن هؤلاء الخليل بن أحمد والأصمعي ومن متأخريهم عبد الله بن المعتز- اسم المطابقة على معنى المنافرة والمخالفة إلى هذا النوع من علم البيان، إذ كانوا يوفون قول جوهره بمعنى المضادة والمخالفة."[87]

فالطباق إذن يعني التضاد واللاتجانس، وهو أحد مكونات الشعرية. إذ إن الشعرية تتشكل في جوهرها من المستوى الفني الذي يتجاوز فيه المبدع حدود الوصف اللغوي. فالمفاجأة واللامتوقع يتجسدان في التضاد والتنافر وهذا ما يشكل

بعداً فنياً يحدث تأثيره في المتلقي من حيث اللذة والانفعال، وذلك لأن التضاد في الشعرية يعني خلخلة التوقعات والاحتمالات، وهذا ما يعطي العمل الشعري خصوصيته الفنية.

كما تناول السجلماسي ظاهرة الالتفات بوصفها أحد مكونات الشعرية الفرعية. والالتفات هو طاقة تعبيرية تتمثل في انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى من صيغ الخطاب الإبداعي. يقول: "الالتفات: وهو المدعو عند قوم: خطاب التلون...وهو تردد المتكلم في الوجوه." (88) ثم يقول كذلك عن الالتفات بأنه "انصراف من أخبار إلى مخاطبة." (89)

ولعل أسلوب الالتفات يشكل ظاهرة تعتمد على انتهاك نسق الكلام، بحيث يضفي عليه نوعاً من المتعة والالذاذ. يقول السجلماسي: "وفائدة هذا الأسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه، وحمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتنان على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه، قال أبو العتاهية:

لا يُصلحُ النفسَ إن كانت مُصرَّفةً   إلا التنقُّلُ من حالٍ إلى حالِ

ولو كان أسلوب القول على نهج واحد لم يكن له هذا الوقع وهذا التأثير.

ومن صورة الجزئية من المعجز قوله عز وجل: ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ۝١ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ۝٢ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ۝٣ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ۝٤ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾ (الفاتحة 2 :5). فقوله: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥﴾ التفات لأنه انصراف من إخبار إلى مخاطبة." (90)

فأسلوب الالتفات مكون هام من مكونات الشعرية، لأنه يشكل انحرافاً عن المألوف في اللغة، وهذه سمة الشعرية، فهي خروج عن المألوف إلى مجال جديد من التشكيل الفني، حيث تتجاوز فيه الكلمات المستوى العادي المألوف إلى المستوى الفني الذي يعطي العمل الشعري نوعاً من الإثارة والدهشة من خلال اللامتوقع واللامنتظر الذي تحدثه هذه المكونات الشعرية، وبخاصة ارتباط مكونات الشعرية بالمتلقي، الذي يعد الركن الرئيس في العملية الشعرية. فالمفاجأة التي يحدثها أسلوب الالتفات تدهش المتلقي وتستفزه لمتابعة العملية الشعرية، والمشاركة فيها.

كما يمثل التكرار عند السجلماسي أحد المكونات الفرعية للشعرية. فالتكرار لا يقتصر على الدلالة المرتبطة بالصيغة والتركيب في النص بل يتجاوز ذلك إلى غاية هامة وهي المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر بالمتلقي، حيث تصيب المتلقي نتيجة الإيقاع المترتب على التكرار حالة شعورية مسيطرة على مشاعره. إذ إن التكرار تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن حالة وجدانية تصيب المتلقي بالدهشة والتأثر فيصبح المتلقي أسيراً وجزءاً أساسياً من العمل الإبداعي. يقول السجلماسي عن التصريف بوصفه نوعاً من أنواع التكرار: "هو إعادة اللفظ الواحد بنوع المادة فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورتين مرتين فصاعداً. وبالجملة فهو لفظ يشتق من لفظ. ولهذا النوع في القول إذا استعمل في موضعه ووقع منه في موقعه رونق وحلاوة وروع وطلاوة، وللنفس نحوه ارتياح واهتزاز، وله فهيا تأثير بيّن واستفزاز اقتضى له ذلك المزية على التجنيس، والفضل في الجنس عليه لأخذه من المعنى بقسط وضربه فيه بنصيب." (91)

وقد وضع السجلماسي في المثال التالي أثر الإيقاع الناتج عن الجناس على المتلقي من حيث اللذة والانفعال والارتياح. يقول: "كقول القطامي: (كنية الحي من ذي الغضبة احتملوا) مستقبحين فؤاداً ما له فاد. ففؤاد من لفظ (ف ي د) وفاد من تركيب (ف د ي) لكنهما لما تقاربا هذا التقارب دنوا من التجنيس ثم استقرا جزئيات في هذا تؤذن بما ذكرناه. ولا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه".[92]

ولهذا فالإيقاع المترتب على التكرار هو طاقة هامة لفنون القول بشكل عام، كما أن الإيقاع يهدف إلى وصل مكونات النص الإبداعي بعضها بعض، كما يهدف إلى استفزاز المتلقي وشده إلى العمل الإبداعي. ولعل الإيقاع يستغل كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم في العمل الإبداعي. ومن هنا فإن ما يكسب العمل الإبداعي إبداعيته هو الإيقاع الذي يعد المقياس الهام لتعريف الشعر وفنون القول الأخرى.[93]

ومن هنا، فقد وضح السجلماسي أنماط التكرار المتمثلة بالتصريف والجناس من خلال الكناية والمماثلة، حيث يتضمن التكرار إعادة اللفظ الواحد باختلاف المعنى، أو إعادة كلمتين بمعنيين مختلفين في موضعين من القول، أو أن تشبه اللفظة اللفظة في تأليف حروفها،[94] وهذا ما يوفر الإيقاع الداخلي للنص الإبداعي، وكذلك الإيقاع الخارجي الذي يظهر في تأثر المتلقي وانفعالة نتيجة لذلك. وقد بين السجلماسي أثر الإيقاع في القول التالي: "وقول الآخر (ولعله التوزي عبد الله بن محمد بن هارون):

وذلكُمْ أن ذُلَّ الجار حالفكُمْ … وأنَّ أنفكُمُ لا يبلغُ الأنفا

فاتفق الأنف والأنف في المادة وهي حروف الكلمة دون البناء، ورجعا إلى أصل واحد، فكان له من الحلاوة وحسن الموقع وارتياح النفس نحوه والاهتزاز ما لو قال مثلاً: "وأن أنفكم لا يعرف الغضبا" حيث يمكن وقوعه، ولم يكن كذلك لعدم الاشتقاق المؤذن بالتناسب الذي جُبلت النفس الناطقة على إدراكه والارتياح والطرب بإدراكه."[95]

سادساً: الخاتمة

وبهذا، فقد تجسدت الشعرية عند السجلماسي من خلال التخييل الذي يعد الطاقة المركزية المنظمة للصناعة الشعرية من خلال مكوناته الرئيسة المتمثلة بالمجاز والاستعارة والتشبيه والمماثلة. وهذه الأنواع البيانية تشكل انحرافاً عن اللغة العادية المألوفة إلى اللغة ذات المستوى الفني التي تتجسد في العمل الإبداعي، فضلاً عن ذلك فقد أضاف السجلماسي عدداً من الأنواع البيانية بوصفها مكونات فرعية للشعرية تتمثل بالاتساع والإشارة والطباق والالتفات والتكرار.

ولعل هذه المكونات هي التي تجعل من الشعر شعراً ومن العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، لأنها تمثل الانحراف الحقيقي عن المألوف في استخدام اللغة عند الإنسان. فالشعرية هي الصورة المتجسدة في النص الإبداعي، تلك الصورة التي تغنيها هذه المكونات مجتمعة فتجعل منها جوهر الشعرية وعمودها. فالشعرية من خلال هذه الأنماط البيانية تحدث خلخلة في بنية التوقعات لدى المتلقي، حيث تجعل المتلقي ينتظر اللامنتظر ويتوقع اللامتوقع في العمل الإبداعي.

ولهذا، فإن البعد الهام في طرح السجلماسي لموضوع الشعرية هو أنه جعل التخييل جوهر الصناعة الشعرية وعمودها وعليه تقوم الشعرية، كما جعل للتخييل

مكونات رئيسة وفرعية تجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعياً ومن الشعر شعراً، فضلاً عن أن المتلقي قد أصبح القطب الهام في تلقي الشعر والمشاركة فيه.

إضافة إلى ذلك، فإن كتاب المنزع البديع يطرح بعمق تفاعل الثقافة النقدية العربية مع الثقافة النقدية اليونانية في موضوع الشعرية. كما أن السجلماسي قد وظف في كتابه العقل والذوق والثقافة المتنوعة والعميقة والمتكاملة بين العربية واليونانية في الدرس النقدي والبلاغي فجاء إلينا باتجاه جديد ومنهج علمي محدد يوضح فهمه الجيد للنظريات الأرسطية في النقد والبلاغة أكثر من سابقيه وبخاصة تحديده لجوهر الصناعة الشعرية من خلال التخييل ومكوناته بوصفه طاقة مركزية منظمة ومولدة للشعرية.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة أبحاث اليرموك مج17، ع2، 1999م.

1. انظر مادة Poetik في معجم الأدب في الألمانية:

Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der literature, 7 Auflage, Alfred kronerVerlag, Stuttgart 1989.

السليمان، عبد الرحمن: الشعرية والتجاوز، مجلة علامات في النقد، مج7، ج25، 1997، ص 232.

2. انظر: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص 18.

الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1985، ص 8-9.

الباردي، محمد رجب: الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي، مجلة علامات في النقد، مج7، ج26، 1997، ص 190.

3. الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 8-9.

4. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الجاحظ، مصر 1938، ج6/ 229.

5. المصدر نفسه، 6/ 229.

انظر الدراسة القيمة حول هذا الموضوع عند الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 55.

6. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة حجازي، القاهرة 1934، ج1/ 81.

7. انظر. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط4، بيروت 1992، ص 52-53.

المرزباني، أبو عبيد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1965، ص 63، 106، 119-120.

الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر. د.ت، ص 123.

8. الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط2، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1951، ص 17-18.

انظر. الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 68.

9. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة. د.ت. ج1/ 138.

10. الفارابي، أبو نصر: مقالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي) دار الثقافة، بيروت 1973، ص 151.

31. ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 33.

انظر. صمود، حمادي: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس 1988، ص 164.

32. الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 117.

33. المرجع نفسه، ص 10.

34. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري. رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع8، 1996، ص 81.

35. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 15.

36. المرجع نفسه، ص 17.

37. المرجع نفسه، ص 40، 43، 108.

38. انظر. Barthes, Rolan: Writing Degree Zero, Newyork. 1983, p. 12.

39. طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990، ص 23.

40. المرجع نفسه، ص 23-24.

41. المرجع نفسه، ص 27-28.

42. روابنية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996، ص 57.

43. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988، ص 24.

44. المرجع نفسه، ص 77.

45. انظر. بركات، وائل (المترجم): مفهومات في بنية النص، ط1، دار معد للطباعة، دمشق 1996، ص 34.

46. صاحب كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع هو أبو محمد القاسم بن محمد الأنصاري السجلماسي توفي في القرن الثامن الهجري. والسجلماسي واضع علم المصطلحات، وهو شخصية ذات عقلية فلسفية ومنطقية. كما أنه مفكر في التحليل النظري وأديب في التحليل الأدبي، وكذلك فقد جمع في منهجه النقدي بين النظر والتطبيق. وأما نسبه فيعود إلى سجلماسة وهي من أهم المراكز الفكرية والحضارية بالمغرب خلال عهود طويلة.

47. السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980. ص 218-219.

48. ابن سينا: كتاب الشعر، ص 161.

49. الروبي، ألفت: مفهوم الشعر عند السجلماسي، فصول مج6، ع2، 1986، ص 36-37.

50. انظر الدراسة القيمة بهذا الشأن للروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص 37-38.

ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1967، ص 588-590.

ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954، ص 221-222.

51. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 71.

انظر. الروبي: مفهوم الشعرية عند السجلماسي، ص 37.

52. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 21.

53. المصدر نفسه، ص 63، 70.

54. المصدر نفسه، ص 28.

55. السجلماسي: المنزع البديع، ص 252.

56. ابن سينا: كتاب الشعر، ص 161.

انظر. الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص 39.

57. ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 206.

58. السجلماسي: المنزع البديع، ص 407.

59. المصدر نفسه، ص 218.

60. الغازي، علال: تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب في جامعة فاس، عدد خاص رقم 4، 1988،ص 307.

61. انظر. الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص 35-36.

62. انظر. ابن سينا: كتاب الشعر، ص 161.

63. انظر. الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1968، ص 152. نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 149.

ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 214.

64. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 201-202.

65. انظر. عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 436-437.

66. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص .253

67. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 89.

انظر. عصفور: مفهوم الشعر، ص 246.

الإبراهيم، نوال: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، ج1، ع1، 1985، ص 88.

68. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 89-90.

69. السجلماسي: المنزع البديع، ص 180.

70. المصدر نفسه، ص 218.

71. المصدر نفسه، ص 252.

انظر. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 4.

72. انظر. كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 205-206.

73. السجلماسي: المنزع البديع، ص 327-328.

74. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 53.

75. السجلماسي: المنزع البديع، ص 235-236.

76. عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 428-429.

77. السجلماسي: المنزع البديع، ص 244.

78. المصدر نفسه، ص 221.

79. المصدر نفسه، ص 229-230.

80. المصدر نفسه، ص 180.

81. المصدر نفسه، ص 429.

82. سيبويه: كتاب سيبويه، بولاق 1316هـ، ج1/ 89، 92، 108، 114، 169، 206-207.

انظر. راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة 1980، ص 234.

83. الجاحظ: كتاب الحيوان، ج5/ 32.

انظر. عياد، شكري: اللغة والإبداع، مطبعة انترناشونال، القاهرة 1988، ص 111.

84. السجلماسي: المنزع البديع، ص 262-263.

انظر كذلك حول أنواع الإشارة وهي الإيحاء، والتورية والإبهام، والتعمية، والتنويه، والرمز، والتتبيع، والتلويح في كتاب المنزع البديع، ص 263-268.

85. انظر. أبو ديب: في الشعرية، ص 132، 144.

86. انظر. المرجع نفسه، ص 47.

87. السجلماسي: المنزع البديع، ص 370-371.

88. المصدر نفسه، ص 442.

89. المصدر نفسه، ص 443.

90. المصدر نفسه، ص 443.

انظر. عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 205.

أبو ديب: في الشعرية، ص 139.

91. السجلماسي: المنزع البديع، ص 499-500.

92. المصدر نفسه، ص 500-501.

93. انظر. الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 153.

94. انظر. السجلماسي: المنزع البديع، ص 476-477، 481-483، 496.

95. المصدر نفسه، ص 502.

المصادروالمراجع

المصادر

1. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، القاهرة، د.ت.

- كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ بمصر 1938.

2. الجرجاني، عبد القاهر: - أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، استنبول 1954.

- دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

3. الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط2، القاهرة، 1951.

4. الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، د.ت.

5. ابن رشد، أبو الوليد: - تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1967.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

6. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، ط1، القاهرة 1934.

7. السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980.

8. سيبويه: كتاب سيبويه، بولاق 1316هـ.

9. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: - الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954.

- كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

10. الفارابي، أبو نصر: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1968.

- مقالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتبا فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

11. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.

12. المرزباني، أبو عبيد الله، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1965.

المراجع

1. الابراهيم، نوال: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول ج1، ع1، 1985.

2. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1989.

3. إسماعيل، عز الدين: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، فصول، العددان، 3/ 4، 1987.

4. الباردي، محمد رجب: الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي، مجلة علامات في النقد، مج7، ج26، 1997.

5. بركات، وائل (المترجم): مفهومات في بينة النص، دار معد للطباعة، دمشق 1996.

6. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

7. راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة 1980.

8. الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .1984

9. الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1985.

10. صمود، حمادي:التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية 1981.

- الوج والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس 1988.

11. طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري البخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1990.

12. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط4، بيروت 1992.

13. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

14. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978.

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992.

15. عياد، شكري: اللغة والإبداع، مطبعة انترناشونال القاهرة 1988.

16. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي، ط1، جدة 1985.

17. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986.

18. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994.

19. نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

20. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988.

الدوريات

1. روابنية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ع8، 1996.

2. الروبي، ألفت: مفهوم الشعر عند السجلماسي، فصول مج6، ع2، 1986.

3. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996.

4. السليمان، عبد الرحمن: الشعرية والتجاوز، مجلة علامات في النقد، مج7، ج25، 1997.

5. الغازي، علال: تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب في جامعة فاس، عدد خاص رقم 4، 1988.

المراجع الأجنبية

1. Barthes Rolan: Writing Degree Zero, Newyork 1983.

2. Von Wilpert Gero: Sachwörterbuch der literature, Alfred Kronerverlag, 7 Auflage Stuttgart 1989.

الفصل الثاني

إشكالية المصطلح النقدي المعاصر

السيميولوجيا نموذجا



الفصل الثاني

إشكالية المصطلح النقدي المعاصر

السيميولوجيا نموذجا*

يشكو المصطلح النقدي المعاصر من فوضى الاستخدام وعدم دقته وقلة استقراره حتى لنكاد نعثر على عشرات المصطلحات التي تصف الظاهرة الواحدة. ويعود ذلك إلى جملة من الأسباب منها إفادة النقد الأدبي الحديث من مختلف فروع العلوم الفلسفية والاجتماعية والإنسانية، فضلا عن الترجمة أو النقل. وقد كان الوعي بطبيعة المصطلح وشروط إطلاقه من أبرز منجزات الفكر العلمي العربي، إذ ارتبط ذلك بمشروع تأصيل المعارف الإسلامية وتوثيقها، وآية ذلك أن المصطلح يعتمد على العُرْف الخاص، وأن أهل العرف هم الذين يملكون حق وضعه وهم الذين يتعين عليهم أن يقوموا بتغييره، إذا لم يف بمقتضيات الدلالة الدقيقة على مسماه[1].

ويذهب بو حسن في مقالة له عن علم المصطلح إلى تعريف المصطلح بقوله هو "كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم، والتمكن من انتظامها في قالب يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتا في التصوّر"[2].

كما قدم أحمد مطلوب في معجم مصطلحات النقد العربي أمثلة أخرى من موروث النقد العربي القديم لمعنى المصطلح ومفهومه حيث يقول: "قال الشريف الجرجاني: الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول. وقال أبو البقاء الكفوي: الاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل: إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيان المراد. وقال الزبيدي: الاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص. وقال مصطفى الشهابي: الاصطلاح يجعل إذن للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية. ثم قال: والمصطلحات لا توجد ارتجال ولابد في كل مصطح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي"[3].

واليوم نشهد أن المصطلح يتأسس ويتشكل عبر قنوات عديدة أبرزها:

أولا-الوضع: ولا ينبغي أن نفهم منه أن مجرد وضع الكلمة الدالة أو التسمية المميزة يعطي شرعية تسميتها، بل إن توليد الظاهرة وإنتاجها وإبداعها حضاريا هو الذي يعطي شرعية تسميتها. فوضع الكلمة قرين ما تشير إليه، حيث يصبح النشاط اللغوي تتويجا لأنشطة إبداعية سابقة.

ثانيا-النقل: ويعتمد على إحدى حركتين: إما نقل الكلمة من لغة إلى أخرى من خلال الترجمة التي تعكس، بدورها، حواراً بين اللغات يُعَدّ بدوره لونا من حوار الحضارات، وإما نقل المفاهيم والمصطلحات من أحد فروع المعرفة إلى فرع آخر مشاكل له، لمناسبة بينهما[4].

وقد شهدَت كثير من المصطلحات النظرية هذه الفوضى وذلك الخلط حتى لنجد مصطلحات مثل: الشعرية، الشاعرية، الأدبية، الإنشائية، فن الشعر...وكلها تصف ما يسمى في اللاتينية Poetics. ومثلها نجد (النص، الخطاب، الرسالة، المدونة، القصيدة، العمل، والعمل الشعري) كلها مسميات لشيء واحد مع فوارق التخريج والتعليل.

-2-

أما موضوع بحثنا هذا فهو، أيضا، لم يسلم من هذه الفوضى، وتعدد المسميات، حتى لنجد قائمة طويلة من مثل: البسيميولوجية، والسيميولوجيا، والسيميائية، والسيمياد، والعلامات، والعلاماتية، وعلم العلامات، والإشارة، وعلم الإشارة، والدلائلية، وعلم الدلالة، إلى غير ذلك من المسميات التي تصف ظاهرة علمية واحدة مهما اختلفت مسمياتها.

والسيميولوجيا تطلق على ذلك العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة ويشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي. وقد بشر بهذا العلم العالم اللغوي دي سوسير الذي يعتقد أن اللغة هي نظام من العلاقات الذي يعبر عن الأفكار، ولذلك فهي مشابهة لنظام الكتابة، لأبجدية الصم، للطقوس والمذاهب الرمزية، لصيغ المجاملة، للإشارات العسكرية، ولكنها أهم من كل هذه الأنظمة، يقول دي سوسير:

"لقد أصبح ممكنا تصور ذلك العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ولابد أن يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام سوف أسمية Semiology علم العلامات (Semion) اليونانية علامة"[5].

ويرى الناقد السوفيتي إيفاتوف أن الإنسان، وكذلك الحيوان، وأيضا الآلات تلجأ إلى العلامات، غير أن العلامات التي يستخدمها الإنسان تتميز بغنى وتعقيد تفتقر إليها العلامات الأخرى[6]. ومن هنا أخذت العلامة اللغوية تنافس الفلسفة والابستمولوجيا والنظم الفكرية والشمولية في ادعاء القدرة على التعميم والشمول والتجريد، وهو منحى تتجه إليه السيميائية والسيميائية اللغوية بشكل خاص[7].

وإذا كان الفيلسوف معنيا بالربط بين المفاهيم، فإن السيميائي يقوم بالربط بين العلامات، لأن السيميائية تبدأ بالعلامة. وبينما تطمح الفلسفة إلى العثور على مفتاح الوجود، ولا تطمح السيميائية إلى أكثر من رسم خارطة الوجود[8].

ويجمع عدد من الدراسين[9] أن تاريخ السيميولوجيا كعلم يبدأ مع شارل ساندرس بيرس Ch.S.Peirce (1839-1914م)، الذي أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها في جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية، حيث دعا إلى النظر في حقائق الأشياء بعمق، واستبطانها عند دراسة الإشارات، واستقراء منطقها، وسبر حقيقة النظام والدلالة التي تنطوي عليها.

وعلى الرغم من إشارة كثير من الباحثين إلى أهمية بيرس في إيجاد هذا العلم الجديد، إلا أن أحداً لا ينكر جهود دي سوسير الذي بشر بمولد السيميولوجيا، وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامة الدالة، حتى لقد عد علم اللغة جزءا من علم السيميولوجيا العام[10].

وربما لهذا السبب قال مارسيل داسكال "إن السيميولوجيا أو السيميوطيقا قد ولدت إذن مرتين في بداية هذا القرن"[11]. وهو يشير إلى مساهمة كل من دي سوسير وبيرس ملمحا إلى العناصر المشتركة بين مشروعيهما.

ويعتقد ترنس هوكز أنه من غير اليسير التمييز بين لفظتين تستخدمان للتعبير عن هذا العلم وهما Semiotics و Semiology ويرى أن الفرق الوحيد بينهما هو أن Semiology مفضلة عند الأوروبيين تقديرا لصياغة سوسير لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل Semiotics احتراما للعالم الأمريكي بيرس.[12]

ونحن نرى أن السيميولوجيا مصطلح عام يشمل في دراسته الأنظمة، في حين أن السيميوتيك أكثر التصاقات بالأدب أو نظام العلامات في النص الأدبي. يقول بيرس: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون، كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزياء، والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام والسكوت، والرجال والنساء، والنبيذ، وعلم القياس والموازين، إلا على أنه نظام سيميولوجي"(13).

ومن هنا، نتجه لهذا التنوع في فهم بيرس للسيميولوجيا، فقد فشل بيرس في صياغة عمل منفرد ومتماسك ومنسجم يمكن أن يلخص المبادئ الأساسية لعلم السيميولوجيا[14].

إن نظام بيرس السيميولوجي عبارة عن مثلث تشكل الإشارة فيه الضلع الأول الذي له علاقة حقيقية مع الموضوع الذي يشكل الضلع الثاني والذي بدوره

يستطيع أن يحدد المعنى وهو الضلع الثالث من المثلث، وهذا الضلع الثالث -أي المعنى- هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى. وطبقا لهذا الاعتقاد فإن كل التجارب الإنسانية تدرك من خلال هذه المستويات الثلاثة (الإشارة←الموضوع←المعنى). وهكذا فإن المدلول هو معنى الإشارة وبالتحديد إنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى. وهذا هو الذي يجعل من مدلول إشارة تحتاج بنفسها إلى مدلول آخر(15).

ولعل الفرق بين بيرس ودي سوسير هو الفرق بين الفيلسوف واللساني، ففي حين عم الأول نظرته الفلسفية على كل العلوم، نجد سوسير يحدد تفسيراته وأفكاره السيميولوجية من خلال حديثه عن الإشارة اللغوية فقط. فاللغة وفق سوسير هي نظام إشاري من أنظمة إشارية عديدة تدخل كلها ضمن إطار السيميولوجيا. يقول سوسير: "اللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار...وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي وبالنظام الألفبائي للصم والبكم وبالنظام الإشاري النقشي...إن العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي؛ وبهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا (Semiologie). هذا العلم يستطيع أن يبين بنية الإشارات، ويبين بالتالي الأنظمة والقوانين التي تحكمها. ومادام هذا العلم غير قائم فلا أحد يستطيع أن يعرف ماهيته. ولكن على أية حال، إنه في سعي دائب لتحقيق وجوده. وذلك منذ أن ضربت أوتاده مسبقا(16).

-3-

وحتى يكون التراث النقدي العربي حاضرا في وعينا، وقبل أن نخوض في تعليلات النقاد المحدثين وتخريجاتهم لهذه المسميات التي تصل حدا من الفوضى والقلق، يحسن بنا أن نعود إلى تراثنا النقدي العربي، لنرى أن الجاحظ (ت 255هـ/ 869م) يتحدث عن أصناف الدلالات على المعاني، فيجعل الإشارة بعد اللفظ مباشرة، حيث يقول: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. والنصبة هي الحال الدالة"[17]. ويقول في موطن آخر من كتابه البيان والتبيين: "وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحس الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه"[18].

فواضح أن الجاحظ يوسع من دائرة الدلالة على المعنى ليصل إلى البيان وهو قمة الإبانة والإفصاح عن الشيء الذي يكشف لك قناع المعنى، ويهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان"[19].

ولما كان الجاحظ يعوّل على البيان كثيرا فقد كشف عن أهمية التعبير عن المعاني الدائرة في النفوس، تلك المعاني التي ليس لها حدود تحدها من جهة متلقيها إلا بوقوعه على علاماتها الدالة عليها، وبهذا يتجلى الغامض، ويقيد المطلق،

ويصبح الغفل موسوما، والموسوم معلوما، وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، ودقة المدخل يتحول ما في ذهن المرسل إلى ذهن المتلقي[20].

والإشارة واللفظ عند الجاحظ شريكان، فالإشارة تدعم اللفظ وتترجم عنه، وتنوب عنه، ولا "تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها، وفي الإشارة بالطرف والحاجب، وغير ذلك من الجوارح، ومرفق كبير، ومعونة حاضرة، وفي أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة"[21].

فالجاحظ في قوله "ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص" يكشف عن العلاقة بين النص والعالم الذي يستدعيه ذلك النص، وإن استدعاء هذا العالم هو أخص خصوص الدلالات. وهذا البحث عن العالم الذي يكشف عنه النص ويستدعيه بات محور اهتمام كثير من العلماء المعاصرين مثل تودوروف Todorov، وهذا الاهتمام يعد فرعا من فروع الدراسات السيميائية اللغوية[22].

ويبدو أن النقاد الذين جاءوا بعد الجاحظ لم يستفيدوا من نظرته الثاقبة، حيث نلحظ تطورا في مفهوم الإشارة عنده من كونها نوعا من أنواع الدلالات على المعنى إلى معنى آخر لصيق بنظريته البلاغية والأدبية العامة، حيث فطن إلى قدرة اللغة على تجاوز قصورها بما يكمن فيها من طاقات...وأهمها طاقة الإيحاء التي تصبح من بعض الجهات الرديف الأدبي لمفهوم الإشارة في التخاطب العادي[23].

فهذا الرُّماني (أبو الحسن علي بن عيسى، ت 296هـ اكتفى بالقول في باب البيان: "والبيان على أربعة أقسام: كلام وحال وإشارة وعلامة"[24].

أما ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) فيرى أن الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وهي في كل نوع من الكلام لمحة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه. ومن أنواع الإشارة التفخيم والإيماء، والتعريض، والتلويح، والرمز، واللمحة...الخ[25].

أقول إن النقاد(26) الذين جاءوا بعد الجاحظ لم يفيدوا من هذه اللمحات النقدية الذكية وإنما اكتفوا بمقولة قدامة بن جعفر (ت 337هـ/ 938م) في تعريف الإشارة بقوله: "وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال هي لمحة دالة"[27].

-4-

ولو وقفنا على طرف من كتابات النقاد المعاصرين حول مفهوم السيميولوجيا لوجدنا أنفسنا بإزاء كم هائل من المصطلحات أو المسميات أو المفاهيم التي تفرغ المفهوم من مفهوميته بحيث تجعله عائما قلقا، ناهيك بالتطبيق التعسفي لهذه المصطلحات مما يجعلها عنصرا في ثقافة الغزو، وليست عنصرا في خبرة ثقافية وطنية ديمقراطية[28].

ومن هنا يجد الباحث نفسه أمام تعليلات وتخريجات قد تبدو مقنعة للوهلة الأولى، ولكنها في النتيجة تضعنا أمام احتمالات شتى يصعب التعامل معها. فمثلا يختار صلاح فضل[29] اسم السيميولوجيا معللا ذلك بأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط. كما أن خشيته من اسم "السيميائية" وهو الاسم الذي استخدمه نصرت عبد الرحمن[30] وجاراه في ذلك سعد مصلوح[31]، ليس نابعا من عدم دقة التسمية، وإنما من خوفه أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات. ويفضل سمير ستيتية اسم "السيميائية" نسبة إلى "سيماء" بمعنى علامة[32].

أما عبد السلام المسدي[33] فقد اختار لهذا العلم اسم "علم العلامات"، ولكن عبد الله الغذامي خالفه في هذا التعريب، رغم اعترافه بأنه تعريف سليم، لأنه وجد مشكلة في النسبة إليه، حيث استعصى عليه أن يقول مثلا: تحليلا علاماتيا بدلا من

تحليل سيميولوجي، كما وجد الإفراد غامض الدلالة فيما لو قال (تحليلا علاميا) كما يفعل المسدي. كما وجد في مصطلح (سيمياء) نفس ما وجده فيها صلاح فضل.

ويرى الغذامي أنه مع مصطلح السيمياء وردت كلمة (الرموز) كبديل أو مرادف لها، ولكن مصطلح (رموز) لا يقوم إلا ثلث مجالات السيميولوجيا لأنها مع الرموز تشمل العلامات والإشارات كما هي عند بيرس الفيلسوف الأمريكي (1839-1914م)[34].

ويبدو أن هذا المصطلح (علم العلامات) هو المصطلح الذي أثبته كل من مجدي وهبة وكامل المهندس حيث أرجعا الفضل في إيجاده إلى الفيلسوف الأمريكي بيرس، وقالا في تعريفه: "هو العلم الذي يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة لغوية كانت أم تصويرية، أم غير ذلك، في المجتمعات البشرية، كما يعالج تقسيم العلامات بما في ذلك الكتابة الخطية والرموز التعبيرية للصم والبكم...ويتناول هذا العلم كذلك تطورات مدلول الإشارة عبر العصور وتغيراتها من منطقة إلى أخرى، كما يدرس كيفية فناء الإشارة أو تحولها إلى غيرها. ويمكن إدراج علوم الدلالة المختلفة تحت مفهوم علم العلامات أو علم الإشارات[35]. ويعقد محمد عبد المطلب فصلا عن العلامية في كتابه "العلامة والعلامية" فيضع مقابلا لمصطلح (Semiologie) (العلامية) أو علم العلامات. ويرى أن هذا العلم يهتم بالناحية الكمية كاهتمامه بالناحية الكيفية في بناء النص، ورصد الخيوط الدلالية التي تتحرك طولا كما تتحرك عرضا فتتشابك عناصرها لتصنع لنا في النهاية النص المتكامل شكلا ومضمونا[36].

أما مصطلح (علم الإشارة) فهو أيضا وجد له كثيرا من المروجين: فقد ورد هذا المصطلح في ترجمة مجيد الماشطة لكتاب ترنس هوكز Hawkes, T (Structuralism and Semiotics) حيث ترجمه بـ (البنيوية وعلم الإشارة)[37]. وكذلك فعل منذر في ترجمته كتاب بييرجيرو La Semantique, Que Sais-je? Paris) (1975) إذ ترجمه بـ (علم الإشارة السيميولوجيا)[38]، ويميل شوقي جلال في ترجمته لكتاب كندراتوف (الأصوات والإشارات) إلى التفريق بين الإشارات والعلامات فيقول: "والإشارات ضرب آخر من ضروب العلامات" إنها تختلف عن العلامات من حيث إنها إشارات اصطلاحية تواضع عليها الناس...فالعلامة تعلم شيئا ما. إن الأشرعة الحمراء والسوداء والبيضاء لا تعني شيئا أكثر من لونها، ولكن عندما أبحر البطل الإغريقي تسيوس واتفق مع أبيه الملك إيجوس على أن تكون الأشرعة السوداء المشرعة فوق سفينته دلالة على أنه في ورطة..أصبح اللون يعني شيئا آخر إضافيا غير اللون ذاته، بمعنى أنه أصبح إشارة دالة[39].

ولكن على الرغم من وجاهة بعض هذه التعليلات التي قدمها الباحثون في تعريبهم وترجمتهم للسيميولوجيا بـ (علم العلامات) أو (علم الإشارات) فإننا نرى أن السيميولوجيا تضم ثلاثة حقول هي:

1. **العلامة (Index)** والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية (Causal)، فالدخان علامة على النار، والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.
2. **المثل (Icon)** والعلاقة فيه تقوم على التشابه، فالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت.
3. **الإشارة (Sign)** أو الرمز في لغة بيرس (وسوسير يفضل مصطلح إشارة) والعلاقة فيها اعتباطية[40].

ولم يقف المترجمون عند هذا الحد من التسميات فحسب، بل تعدوا ذلك إلى تسميات أخرى مثل (الدلائلية) التي وردت في ترجمة كل من الطيب البكوش لكتاب جورج مونان (مفاتيح الألسنية، تونس 1981)، والمنصف عاشور في مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية، العدد الثامن، السنة الخامسة، مارس 1980، ص 5). وهذا التعريب قد يلتبس مع مصطلح (علم الدلالة) Semantix كما لاحظ ذلك الغذامي[41].

ويزداد المصطلح التباسا في ترجمة محمد البكري لكتاب رولان بارت (Elements of Semiology, New Yourk, 1983) Barthes, R حيث ترجمة بـ (مبادئ في علم الأدلة) معتمدا بذلك مفهوم دي سوسير عن الدال والمدلول. يقول البكري: "لقد سلم صوسير في محاضراته، عن اللسانيات العامة المنشورة أول مرة سنة 1916 بوجود علم عام للأدلة أو Semiologie وهو علم لا تشكل اللسانيات سوى فرع منه"[42]. ويرجح عند الدكتور أحمد مختار عمر مصطلح "علم الدلالة" على غيره[43].

ويَجْمَعُ عاطف القاضي بين "علم الدلالة" و "السيمياء" في مقالته "علم الدلالة عند العرب [السيمياء]"، ويذهب إلى أن المساهمات الكثيرة لعلماء الأصول والفقه والتفسير والحديث واللغة، وغيرهم، كعلماء الكلام، جعلت من العرب، أول من وضع الأسس العامة لنظرية العلامات" (Signes) أو السيمياء[44].

نلحظ من خلال هذا العرض الموجز مدى اختلاف النقاد في ترجمة المصطلح النقدي الواحد، وذلك في ضوء هذا الكم الهائل من التباين والاختلاف الذي أصاب مصطلحاتنا النقدية من قبل النقاد والدارسين، حيث يعود ذلك الاختلاف إلى جملة أسباب منها:

أولا: عدم استقرار المصطلح النقدي. فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى والمفهوم عند النقاد، فضلا عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد، ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد وتحديد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي.

ثانيا: اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء أحيانا واختلاف النتائج. ومثال ذلك فإن أساتذة النقد في العالم العربي يتباينون أنفسهم في فهم المصطلح النقدي الواحد. فها هو طه حسين يسمي الغزل العذري، بالمذهب الشعري بينما تلميذه محمد مندور يسميه بمذهب البديع، بحجة أن الأدب العربي لا يعرف إلا مذهب البديع[45].

إن هذا القلق الذي يشهده المصطلح النقدي المعاصر له أسبابه الكثيرة لعل من أبرزها عجزنا عن المشاركة في الفاعلية الإبداعية المعاصرة أولا، وتعثر قراءتنا العربية للمصطلح الغربي الوافد، بحيث لم يصبح هذا المصطلح الذي نعربه أو نترجمه جزءا من خبرتنا الثقافية، وكأني بالمشهد النقدي العربي المعاصر يحاول المصالحة بين مصطلح نقدي موروث ومصطلح نقدي وافد، فتبدو هذه المصالحة اسمية أكثر مما هي محاولة لدمج الخبرة الثقافية، وكل ذلك بسبب غياب التسلح بفكر نقدي عربي يختبر هذه المفاهيم الوافدة ويخضعها لخبرتنا الثقافية.

"إن قراءة واعية للتراث النقدي العربي في ضوء خبرتنا النقدية المعاصرة، كفيلة بأن تكشف عن كثير من المفاهيم والمصطلحات النقدية التي تنبه لها النقاد العرب القدامى، وإن لم يكن لديهم الفهم اللساني المعاصر. وإنه لمن شقاوة الوعي النقدي العربي المعاصر أن تفقد مصطلحاته شرطها المنطقي وتعريفها الجامع المانع، وأن تتجاوز حدود تعريفها، فتقوض بالتالي سلطة مفاهيمها، وتصبح شيئا نسبيا، إذا تم اختباره لم يثبت منه شيء، ناهيك بأن هذا الوعي النقدي وعي مستلب للنموذج الوافد، ومعرض عن ذاته تحت شعارات كثيرة كالمثاقفة والانفتاح والمعاصرة" .

الهوامش

*** بحث مشترك مع الزميل الدكتور بسام قطوس: نشر في مجلة جامعة وهران، العدد الثاني 1995.**

1. انظر. صلاح فضل: اشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص: ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم، المغرب 1988، ص 69.
2. أحمد بو حسن: مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، بيروت 1989، ص 4.

انظر كذلك. فاضل تامر: إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي الحديث بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس في جامعة اليرموك، اربد 1994ن ص 1.

3. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989، ج1، ص 10.
4. صلاح فضل: إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل، ص 71-72.
5. فرديناند دي سوسير: فصول في علم اللغة العامة، ترجمة من الفرنسية إلى الإنجليزية واد باسكين وترجمة إلى العربية أحمد نعيم الكراعي، دار المعرفة الجامعية، 1982، ص 40.

6. بيرس: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة 1986، ص 39.

7. فاضل تامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص 9.

8. بيرس: مدخل إلى السيمياطيقا، ص 41.

9. انظر على سبيل المثال:

صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص 345.

محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 39.

عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 42.

سمير ستيتية: السيمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربي، مجلة أبحاث اليرموك، مج7، ع، 1990، ص 36.

10. دي سوسير: فصول في علم اللغة العامة، ص 40.

11. مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرين، الدار البيضاء، 1987، ص 16.

12. ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986، ص 114.

13. C. Peirce: Letters to lady Welby.ed. I. C. Lieb. Ney Haven 1953, P, 32, انظر الترجمة عند منذر عياشي في: بيرجيرو: علم الإشارة. السيميولوجيا، دار طلاس، دمشق 1988، ص 10-11.

14. انظر المرجع نفسه، ص 11.

15. المرجع نفسه، ص 11-12.

16. F. De Saussure, Course in General Linguistics. Translated by W. Baskin. New York. 1959,. 16.

انظر الترجمة العربية في: علم الإشارة السيميولوجيا، ص 13.

17. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1985، ج1، ص 76.

18. المصدر نفسه. ج1، ص 75.

19. المصدر نفسه، ج1، ص 76.

20. المصدر نفسه، ج1، ص 75. وانظر محمد عبد المطلب: العلاقة والعلاماتية، الوطن العربي للنشر والتوزيع، القاهرة وبيروت، 1988، ص 15.

21. البيان والتبيين، ج2، ص 78.

22. سمير ستيتية، السيمائية، ص 42.

23. انظر. حمادي صمودي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 174.

24. النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف في مصر، ط2، 1968م ص 106.

25. بتصرف عن: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، ج1، ص 302-311.

26. يمكن هنا أن نشير إلى عدد كبير من النقاد الذين اكتفوا بنقل مقولة قدامة دون تطويرها، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: أبو هلال العسكري (ت 395هـ): الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1981، ص 383، والباقلاني (ت 403هـ): إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط3، 1971، ص 90-91. والبغدادي، أبو طاهر محمد بني حيدر (ت 517هـ): قانون البلاغة، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، ط1، 1981م، ص 95.

27. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة 1979، ص 154-155.

28. محمد جمال باروت: الشعرية البنيوية والمقاربات البنيوية في الفكر النقدي العربي، الموقف الأدبي، العدد 131، آذار 1982، ص 50.

29. صلاح فضل: البنائية، ص 345.

30. نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث دراسة في مذاهب قدية حديثة وأصولها الفكرية مكتبة الأقصى، عمان 1979، ص 49.

31. سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت 1980م، ص 13.

انظر أيضا: أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار البيضاء، 1987، ومحمد خير البقاعي، "سيميائية القراءة" مجلة علامات، ج2، م1، 1991م.

32. ستيتية: السيميائية، ص 35-70.

33. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977، ص 178.

34. الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 42-43.

35. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1984، ص 257.

وانظر. أحمد نعيم الكراعين في ترجمته كتاب دي سوسير (فصول في علم اللغة العام) الأصل الإنجليزي، حيث ترجم المصطلح بـ (علم العلامات) ص 40.

36. محمد عبد المطلب، العلامة والعلاماتية، الوطن العربي للنشر والتوزيع، القاهرة وبيروت، 1988م ص 47.

37. انظر: ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة.

38. بيرجرو: علم الإشارة السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي.

39. كندراتوف: الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972، ص 10-11.

40. الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 44.

41. المرجع نفسه، ص 43.

42. انظر. رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تعريب محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 1987، ص 27.

43. انظر. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، .1988

44. انظر: عاطف القاضي، علم الدلالة عند العرب [السيمياء]، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 18-19، شباط – آذار 1982م، ص .127

45. عبد العلي حجيج: اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس 1988، ص 64-66.

المصادر والمراجع

أ. العربية:

1. بوحسن، أحمد: مدخل إلى علم المصطلح ونقد النقد العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، بيروت، 1989.
2. تامر، فاضل: إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي الحديث. بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس في جامعة اليرموك، اربد 1994.
3. تامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
4. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة، 1979.
5. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1985.
6. صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
7. عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان 1979.

8. عبد المطلب، محمد: العلامة والعلاماتية، الوطن العربي للنشر والتوزيع، القاهرة وبيروت، 1988.

9. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

10. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978.

11. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.

12. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977.

13. مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م.

14. مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989.

ب. المترجمة:

1. بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، تعريب محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 1987.

2. بيرس: مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، 1986.

3. داسكال، مارسيلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرين، الدار البيضاء، 1987.

4. دي سوسير، فرديناند: فصول في علم اللغة العامة، ترجمة من الفرنسية إلى الإنجليزية واد باسكين، وترجمة إلى العربية أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، 1982.

5. جيرو، بيير: علم الإشارة السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1988.

6. كندراتوف: الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

7. هوكز، ترنز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.

ج. المقالات:

1. حجيج، عبد العلي: اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص: ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم، فاس، 1988.

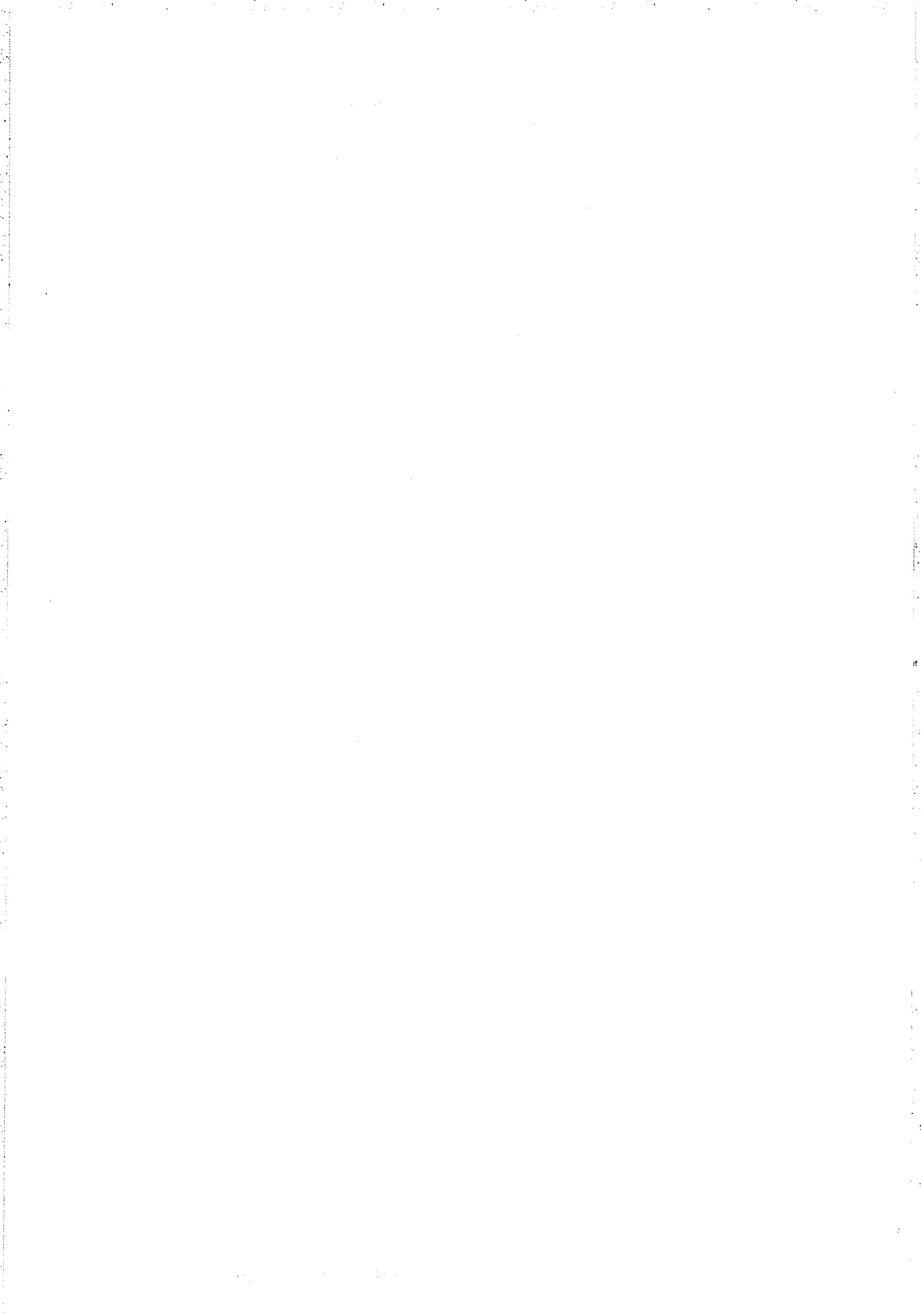
2. سمير ستيتية: السيمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربي، مجلة أبحاث اليرموك، مج7، ع، 1990.

3. صلاح فضل: إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص: ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم، فاس 1988.

4. القاضي، عاطف، عـالم الدلالـة عنـد العـرب [السـيمياء]، مجلـة الفكـر العربـي المعاصر، ع18-19، شباط – آذار، 1982م.

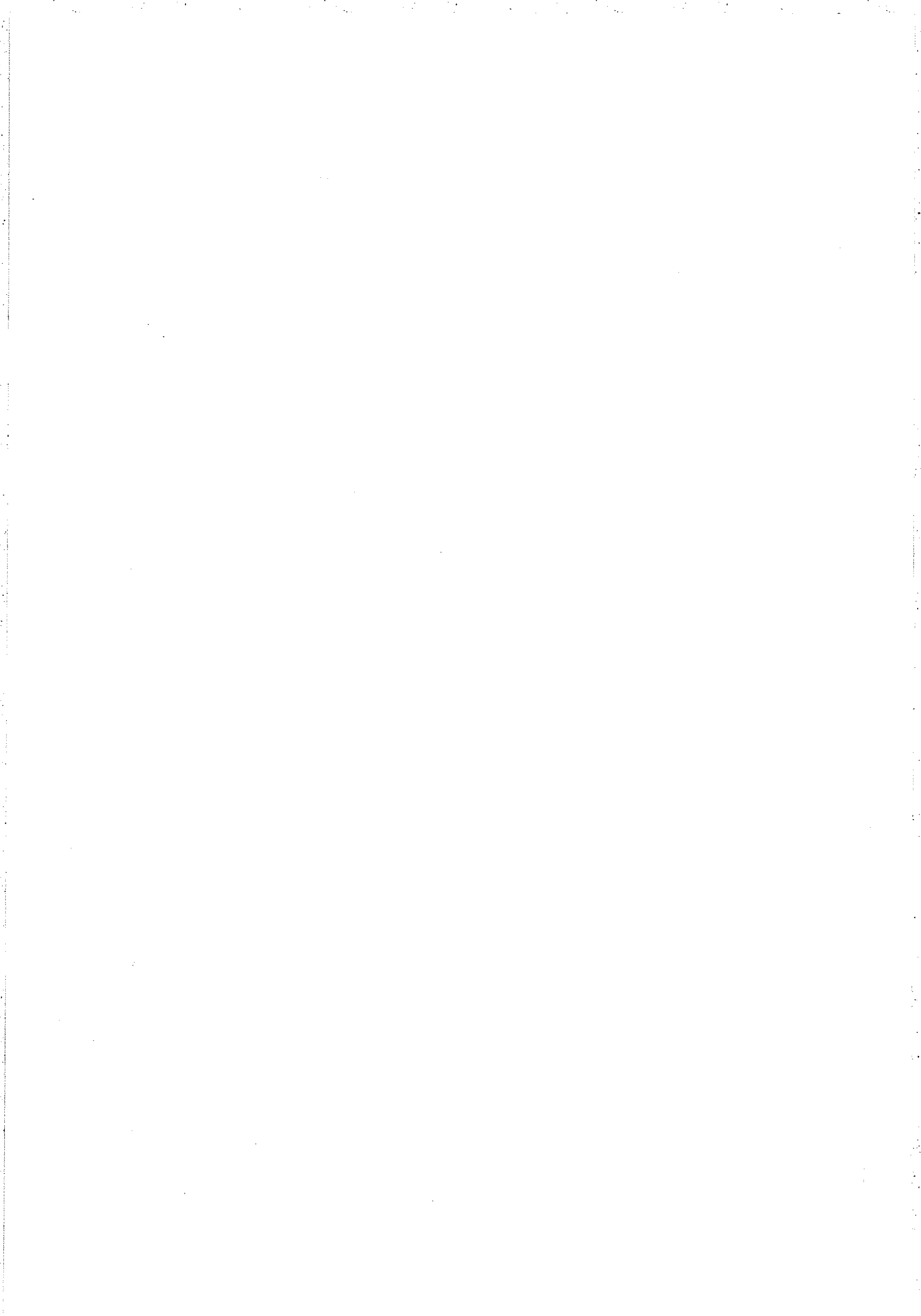
د. الأجنبية:

1. C. Peirce: Letters to lady Welby. ed. I. C. Lieb. New Haven. 1953.
2. F. De Saussure: Course in General Linguistics, Translated by W. Baskin New York. 1959.



الفصل الثالث

ظاهرة التشخيص بين تنظير النقاد العرب القدماء وإبداع الشعراء



الفصل الثالث

ظاهرة التشخيص بين تنظير النقاد العرب القدماء وإبداع الشعراء

تمهيد

يعد التشخيص واحداً من طرائق التعبير الفنية التي يلجأ إليها الشعراء والمبدعون في مجال الأدب والفنون المختلفة من أجل إثارة نفوس المتلقين، وإذكاء مشاعرهم وذكرياتهم، وتحفيز مخيلتهم تجاه الصور التي تجسد العمل الأدبي، وتجعل من الصامت ناطقاً، ومن الجماد حياً.[1]

ويسمى التشخيص في الدراسات الحديثة المعاصرة Personification والكلمة هذه تعود إلى أصول لاتينية، ومعناها اللغوي مأخوذ من كلمة Persona، وتعني شكلاً أو صنعاً معيناً، وأما المدلول الاصطلاحي للتشخيص فيعني باللاتينية منح الأشياء المعنوية أو الجامدة صفات ذات طابع إنساني، مثل إضفاء الصفات الإنسانية على الحيوان والجماد والنبات.[2]

وقد عد أرسطو التشخيص في كتابه الخطابة أحد وسائل تجميل الأسلوب، فهو ضرب من التعبير يعد من أقوى أركان الصورة الأدبية. يقول أرسطو: "وينبغي إذا نحن نطقنا بالشيء نصب العين أن نتبين ماذا نفعل، وماذا يكون، أعني أنه ينبغي أن نجعل نصب العين جميع اللاتي هن مع دلالتهن فواعل".[3]

وجدير بالذكر أن أسلافنا من النقاد والبلاغيين العرب القدماء قد توصلوا إلى ما يسمى اليوم في النقد المعاصر بالتشخيص Personification. وهذا المفهوم قريب مما سمي بالبلاغة العربية بالاستعارة المكنية، وهي تشبيه حذف منه المشبه به، واستعمل شيء من لوازمه. وتقوم هذه الاستعارة Metapher على إضفاء الصفات والسمات الإنسانية على الحيوان والجماد والنبات. وخاصة الأشياء المعنوية. وقد عبر الشيخ عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة التي تجسد معنى التشخيص ومفهومه بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية، بادية جلية...."(4)

وقد ارتبط مفهوم التشخيص عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بالبعد الحسي للمعنى وتشخيصه وبث الحياة والحركة فيه، وأشار الجرجاني إلى ذلك إشارة واضحة في كتابه أسرار البلاغة بقوله: "كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت، في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد."(5)

فالنقاد العرب القدماء لم يعرفوا إذن التشخيص بمسماه المعاصر Personification، وإنما داروا حوله، والتفتوا إلى مفهومه ومعناه من خلال ملاحظاتهم النقدية، وإشاراتهم البلاغية، وتطبيقاتهم الشعرية التي جسدت هذا المفهوم بشكل واضح وجلي.(6)

فالتشخيص لا ينفصل بأي شكل من الأشكال عن الاستعارة والمجاز، وإن حاول بعض النقاد العرب والغربيين فصله عن المجاز والاستعارة، فهو مرتبط بهما

ارتباطاً قوياً، ومن ثمة فإن هذه الأنماط البلاغية تجسد مفهوم الصورة الشعرية التي هي جوهر العمل الأدبي وأساسه.[7]

ولهذا، فإن التشخيص موجود في التراث النقدي والبلاغي العربي، فضلاً عن حضوره الواضح عند الشعراء العرب. ولعل هذا المصطلح قد أصبح يدور عند الدارسين المحدثين ضمن مسميات جديدة مثل الرمز.[8]

وفي ضوء هذا التمهيد الموجز، فإن هذا البحث يسعى إلى تناول هذه الظاهرة من خلال تمهيد يوضح معنى التشخيص لغة واصطلاحاً، وكذلك حضوره في النقد الأرسطي والغربي، فضلاً عن حضوره المميز عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري،[9] حيث سيتوقف هذا البحث بالدرس عند هذا الناقد الذي جسد هذا المصطلح تنظيراً وتطبيقاً أكثر من غيره من النقاد العرب القدماء. إضافة إلى ذلك، فسوف يتناول البحث مفهوم التشخيص عند النقاد العرب القدماء، وكذلك تطبيقات النقاد القدماء على مفهوم التشخيص.

مفهوم التشخيص عند النقاد العرب القدماء

لقد عرف النقاد العرب القدماء معنى التشخيص من خلال الاستعارة المكنية. وقد وقف معظم النقاد العرب ضد التشخيص لبعده عن حقيقة الاستعارة، وخروجه عن الواقع، وعدم مطابقته للمعنى. ولهذا فقد تعددت تسمياتهم للتشخيص من خلال تسمياتهم للتشخيص من خلال تسميات تعبر عن رفضهم لهذا الفن البعيد عن الواقع والحقيقة. إذ سموه "بعيد الاستعارة" و "فاحش الاستعارة" و "عجيب الاستعارة"(10) ولعل ذلك يتضح في موقف أبي عمرو بن العلاء من الاستعارة التي جاءت في بيت ذي الرمة التالي:[11]

أقامت بـه ذوي العـود في الثـرى وسـاق الثريـا في ملاءتـه الفجـر

إذ علق أبو عمرو بن العلاء عليه بقوله: "ولا أعلم قولاً أحسن من قوله" وإنما استعار هذه اللفظة العجيبة، وهو من عجيب الاستعارات".(12) والاستعارة هنا تكمن في أن أبا عمرو بن العلاء قد جعل للفجر ملاءة، هذه النسبة تخليلية، إذ أصبح الفجر إنساناً يضع على جسده ملاءة. ولعل هذه النسبة التخييلية هي نوع من التشخيص البعيد عن الواقع الذي اعتاد عليه النقاد من خلال مطابقة المشبه للمشبه به أو الصفة للموصوف.

ولعل اهتمام أبي عمرو بن العلاء بالمعنى هو الذي جعل الجاحظ (ت 255هـ) يذهب إلى القول بأهمية الصياغة والصورة، وإن لم يتوسع في ذلك. يقول: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير."(13)

فالجاحظ كما يقصد هنا الصورة الأدبية من خلال عنايته بالصياغة، وهذا يشكل بداية أولية لفهم النقاد العرب وإدراكهم لمعنى الصورة الأدبية النابعة من العناية بالصياغة والتأليف. والواقع أن مشكلة الصورة هنا نابعة من تصور فاعلية الاستعارة والشعر معاً. فالنشاط الشعري يعتمد في قوته على التصوير، حيث يعني تقديم المعنى من خلال الصورة. ومن ثمة فإن الجاحظ قد وعى في مرحلة مبكرة أهمية الصورة الأدبية في الشعر، وأنها تشكل قوام الشعر وجوهره.(14)

كما تناول مجموعة من النقاد موضوع التشخيص من خلال موقف واحد تقريباً، وإن اختلفت طرائقهم في التعبير عنه، وتفاوتت قدراتهم في الوصول إليه. فقد عبر ابن طباطبا (ت 322هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) والآمدي (ت 371هـ) عن نظرتهم إلى معنى التشخيص من خلال نظرتهم إلى الشعر "باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية، وتربط الشاعر ربطاً واضحاً بالواقع والعرف والتقاليد، دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاقة التي تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري."[15]

وعلى هذا الأساس، فقد عبر ابن طباطبا عن فهمه للصورة الشعرية من خلال التشبيه بوصفه مجالاً وإطاراً للإبداع الشعري، ولذلك اقتصر فهمه بالنسبة لها على الجانب الحسي، ذلك الجانب المرتبط بقواعد العقل والمنطق بعيداً عن فاعلية الخيال الشعري الكامن في الطاقة الاستعارية التي تجعل من الجماد حياً ومن الأخرس ناطقاً يتمتع بالصفات الإنسانية. يقول ابن طباطبا: "وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت بها تجاربها...فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها."[16] وإضافة إلى ذلك، فقد أكد ابن طباطبا في موضوع الصورة الشعرية ضرورة المطابقة والمماثلة بين المشبه والمشبه به في إطار الصدق والواقع والحقيقة بعيداً عن التجاوز في اللغة والخيال. يقول: "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه."[17]

كل هذا يكشف عن نزعة تربط الشعر بالصنعة والمنطق وقواعد العقل دون اعتبار لفاعلية الخيال الشعري التي تحطّم حواجز العرف والتقليد والحقيقة، وتجعل من الشعر شعراً، تتعدد فيه التأويلات والاحتمالات. وعلى هذا الأساس، فقد استهجن قدامة بن جعفر الجنوح في التعبير الاستعاري، ذلك الجنوح الذي يخلط بين حدود الأشياء والمسميات، حيث يجعل من العمل الشعري مجالاً للحيرة والتفكير والتساؤل وتعدد الاحتمالات. ولهذا فقد وصف قدامة بن جعفر الاستعارة بالفحش، لأنها تخلط بين الأشياء والمسميات، ولهذا فإن هذه التسمية "فاحش الاستعارة" تعكس رفضاً للتعبير الاستعاري، وتجعل من الاستعارة فحشاً وعيباً كبيراً. يقول: "فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من وجه أو في ما كان من جنسه وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة."(18)

فقدامة بن جعفر، يقف موقف الكاره والرافض للتعبير الاستعاري ويعده أمراً فاحشاً وعيباً واضحاً. ولهذا فقد تقبل بعض الصورة الاستعارية شريطة أنها تعبر عن التشبيه فقط. فالناقد العربي القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك وظيفة الاستعارة أو طبيعتها الكامنة في كونها وليدة تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، أو أنها قادرة على تعديل علاقات هذا العالم، وإعادة تشكيلها بطريقة أشبه بالصهر. فالناقد مهتم بالشعر ذاته وبمدى موافقته مع مقتضيات الأحوال الخارجية، وقواعد الفهم وضرورات العرف الثابت، وعدم الإخلال في طبيعة الدلالة المحكومة بمنطق المتكلمين والفلاسفة، والنظرة المحافظة إلى الفن، ولذلك لم يهتم الناقد القديم بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجي عليها. وقد تجلى ذلك في

موقف قدامة بن جعفر من ليل امرئ القيس، وهو موقف أساسه المنطق الذي يهتم بالصحة والصواب، واللياقة العقلية الأمر الذي دفعه إلى إيثار الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل في الصورة الفنية. ولذا علق على بعض الأبيات الشعرية بقوله:

"وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه: **فمن ذلك قول امرئ القيس:**

فقلت له لما تمطى بصُلبهِ وأردف أعجازاً وناءَ بكلكلِ

فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تُؤمل. ومنه قول زهير:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطلهُ وعُرّيَ أفراسُ الصِّبىَ ورواحلهُ

فكأن مخرج كلام زهير إنما هو مخرج كلام من أراد أنه كما أن الأفراس للحرب وإنما تعرى عند تركها ووضعها فكذلك تعرى أفراس الصبى إن كانت له أفراس عنه تركه والعزوف عنه."[19]

فالاستعارة عند قدامة لا تخرج عن فهم ابن طباطبا الذي وضع الاستعارة في إطار التشبيه، وقواعد المنطق والعقل. ولهذا فإن المعاظلة تختص عند قدامة بعيوب اللفظ، ولهذا ربط قدامة المعاظلة بالكلمات المفردة لا بالجمل والتراكيب. ولذلك علق قدامة على بيت الشعر التالي مشدداً على الدلالات المفردة للكلمات، وهي لا تخرج عن الإطار المعجمي، وهذا يعني أن الاستعارة بقيت عند قدامة في إطار التشبيه، كما أنها مرتبطة بقواعد اللغة ودلالاتها المعجمية.

يقول قدامة:

"ومثل قول الآخر:

ومـا رقـدَ الولـدانُ حتـى رأيتَـهُ   علـى البكـر يمريـه بسـاق وحـافر

فسمى رجل الإنسان حافراً فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة، قبيح لا عذر فيه."[20]

ولعل الآمدي قد أدرك من خلال معاينته لشعر أبي تمام في كتاب الموازنة موضوع التشخيص، وذلك باستعماله لعبارة "بعيد الاستعارة"، والتي تعني بشكل واضح الاستعارة العميقة المغرقة في كثافة الصورة الشعرية، حيث يقول: "وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحب الإبداع، وأغرق في إيراد أمثالها، واحتطب، واستكثر منها: **من ذلك قول ذي الرمة:**

تـيممن يـافوخ الـدجى فصـدعنه   وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

فجعل للدجى يافوخاً."[21]

فالآمدي -إذن- يناقش "الاستعارة على أساس لغوي محض، ويتفهمها من خلال فهم جامد للغة الشعرية، فهو لا يقدِّر حريةَ الشاعر في تعامله مع اللغة، ولا يقدر ما في الاستعارة نفسها من تفاعل وتدخل في الدلالات. ولابد أن يلح الآمدي على محدودية التعبير الاستعاري وضرورة خضوعه للتقاليد اللغوية والعرف المجازي المأثور."[22]

ولهذا، فقد هاجم الآمدي أبا تمام من خلال مذهبه المتمثل بالاستعارة التي هي جوهر الشعر وطاقته الكامنة، وكذلك هي صلب اللغة الشعرية، إذ رأى

الآمدي في لغة أبي تمام التعقيد والغموض والقبيح والفساد، وهذه كلمات قاسية بحق شاعر كبير مثل أبي تمام، كما تدل على رفض قاطع من الآمدي للتطور الشعري الذي أحدثه أبو تمام من حيث الاستعارة التي تخرج عن النمط المألوف القائم على التشبيه، فضلاً عن اللغة الشعرية الجديدة المعتمدة على ضروب البديع المختلفة. يقول في هذا الخصوص: "وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئاً أو محيلاً، أو عن الغرض عادلاً، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو مبهماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم، ولا يوجد له مخرج، مما لو عددناه لكان كثيراً فاحشاً."[23]

فالاستعارة المكنية التي خرجت عن نمط الاستعارة القائمة على التشبيه هي التي استهدفها النقاد بغرض رفض شعر أبي تمام، وهذا ما جعل الآمدي يستشهد بمقولة ابن الأعرابي في شعر أبي تمام، حيث قال: "إن كان هذا شعراً، فكلام العرب باطل."[24]

ولعل بطلان الشعر وقبحه وفساده عند الأمدي وغيره يتوقف على الاستعارة الغامضة القائمة على سعة الخيال والرافضة لمبدأ المشابهة بين طرفي الاستعارة، ولذا فقد رأى النقاد أن أبا تمام قد خرج بشعره إلى المحال من حيث الغموض واللامتوقع والمفاجئ في صوره الشعرية. يقول الآمدي: "وحكى محمد بن داود أيضاً عن محمد بن القاسم بن مهروية عن حذيفة بن محمد –وكان عالماً بالشعر– أنه قال: أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال."[25]

فالآمدي يريد اللغة الشعرية الواضحة المكشوفة المعاني والبعيدة عن الغموض، ذلك الغموض والتعقيد يكمنان في الاستعارة التي جاء بها أبو تمام.

دار جرير للنشر والتوزيع

يقول: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره، وحسن التأليف، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري." [26]

ولعل الخطأ الجسيم الذي وقع فيه الآمدي يكمن في إدخاله الاستعارة المكنية التي هي أساس التشخيص في إطار حديثه عن الاستعارة التصريحية القائمة على التشبيه أساساً، في حين أن الاستعارة المكنية لا تمت إلى التشبيه بصلة. [27]

إن هذا الخلط والاضطراب الذي وقع فيه الآمدي إزاء الاستعارة المكنية، نابع من عدم قدرته على إدراك طبيعة هذه الاستعارة القائمة على مبدأ التشخيص، الذي يصعب معالجته من خلال تلك العلاقة الضيقة التي تقوم على مبدأ التقارب بين طرفي الاستعارة. إذ ينبغي معالجة التشخيص من خلال تقدير طبيعة الدور الذي يقوم به الخيال الشعري ويمارسه، ذلك الدور الذي يكسر الحواجز المنطقية والتقليدية بين المشبه والمشبه به، والتقارب بين طرفي الاستعارة القائم على المماثلة والمشابهة. فالاستعارة المكنية التي يقوم عليها التشخيص هي التي تذكي قوة الخيال الشعري، وتمنحه فعالية كبيرة تجعل من الشعر شعراً، ومن الفن فناً. [28]

وكما تعود دوافع الحملة على استعارات أبي تمام كذلك إلى قيام نظرية الفن عند نقادنا على أساس أن الشعر صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتعنى بالواقع الخارجي ومقتضياته، وتلغي ذات المبدع، ولا يقيم وزناً للتطور الحضاري والعقلي الذي غير من مفهوم التصوير وقيم الوصف، وبذلك كبلت الإبداع الفني بقيود المحافظة، والعرف اللغوي، والموروث، والنظرة المنطقية.

أما الرماني، فقد أدرك أهمية الاستعارة التي تشكل النواة الأساسية للصورة الشعرية، حيث يقول: "والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان مما يحس ويتصور".(29) وهذا يعني أن الرماني قد فهم معنى الاستعارة التي يقوم التشخيص عليها، ذلك التشخيص الذي يتجسد من خلال الصورة الشعرية.

بيد أن الرماني (ت 386هـ) قد تابع موضوع الاستعارة للبرهنة على إعجاز القرآن الكريم، من خلال فهم بسيط للاستعارة لا يختلف عما سبقه من النقاد. إذ عاد وركز الاستعارة التي تقوم على التشبيه وتعتمد عليه. كما أنه عدَّ أن التشبيه والاستعارة متطابقين. يقول: "والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن -ما كان من التشبيه- بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة. وكل استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار ومستعار له، ومستعار منه. فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان. وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلا أنه بنقل الكلمة، والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة."(30)

ولا يختلف القاضي الجرجاني (ت 392هـ) عن الرماني، فقد عدّ مناسبة المستعار له للمستعار منه مفهوماً أساسياً للاستعارة، تلك الاستعارة التي تقوم على التشبيه والتقارب بين طرفي المشبه والمشبه به. يقول: "وإنما الاستعارة، ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة."(31)

دار جرير للنشر والتوزيع

ولعل هذا الفهم للاستعارة عند القاضي الجرجاني هو الذي دفعه إلى رفض الاستعارة المكنية التي تخرج عن مفهومه للاستعارة القائمة على التشبيه، حيث رفض الاستعارة التي جاءت عند أبي تمام، لأنها من باب التعدي والخروج على المألوف، حيث يقوم التشخيص عليها، وهو مبدأ أساسي لطبيعة الخيال الشعري. يقول: "وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده."(32)

ولا يختلف أبو هلال العسكري (ت 395هـ) عن الرماني (ت 386هـ) في نظرته للاستعارة التي تقوم على التقارب بين المستعار له والمستعار منه، فضلاً عن نظرته التي تستند إلى مفهوم لغوي للاستعارة يقوم على شرح المعنى أو تأكيده أو المبالغة فيه أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ. يقول: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض. وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة."(33)

كما اقترب الناقدان ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) وابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) من مفهوم التشخيص، بيد أنهما رفضا هذه الظاهرة التي تقوم على الاستعارة المكنية التي تختلف عن الاستعارة التي تقوم على التقارب بين المستعار له والمستعار منه. فقد أكد ابن رشيق أن الاستعارة تقوم على التوسع والتجاوز، وهذا ينطبق على الاستعارة التي تقوم على التشخيص. يقول: "والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتداراً ودالة، ليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازاً

واتساعاً".(34) ولكنه سرعان ما عاد ليؤكد ميله إلى الاستعارة التي تقوم على التشبيه. يقول: "والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد".(35)

إذن، إن مفهوم البعد والمحال في الاستعارة ينطبق على مفهوم الاستعارة القائمة على التشخيص، تلك الاستعارة التي ترفض المماثلة والمقاربة بين طرفيها، فهي تجسد الصورة الشعرية، تلك الصورة التي هي نتاج الخيال الشعري.

يقول: "وأما قول أبي تمام:

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربةً غادرته عوداً ركوبا

فإن أخادع الدهر والشتاء من أقبح الاستعارات، وأبعدها مما استعيرت له، وليس بقبح ذلك خفاء، ولا يعرف أبو تمام الوجه الذي لأجله جعل للشتاء والدهر أخادع إلا سوء التوفيق في بعض المواضع".[36]

ولابد من التوقف أخيراً عند عبد القاهر الجرجاني الذي تميز عن النقاد العرب السابقين برؤيته للاستعارة وإظهار فضلها ودورها. فقد عد الجرجاني الاستعارة أعلى مقاماً ورتبة من التشبيه، لأنها أكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب. يقول: "إنها تعطيك الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ".[37] ويقول في مكان آخر بشأن فضلها على التشبيه: "ومن الفضيلة الجامعة فيها: أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً".[38] كما يشير كذلك في موضع آخر إلى علو مرتبة الاستعارة على التشبيه، بقوله: "وإذا

نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونـق لهـا مـا لم تزنهـا، وتجد التشبيهات على الجملة غـير معجبـة مـا لم تكنهـا."[39] إضـافة إلى ذلـك، فـإن الاستعارة أكثر إيجازاً واقتضاباً من التشبيه، ولذا تجسد صورة شاملة كثيفة بعيدة عن المقارنات. يقول إنها "صورة مقتضبة من صورة"[40].

إن تصور عبد القاهر الجرجاني للاستعارة أكثر نضجاً وعمقاً من سابقيه مـن النقاد العرب القدماء، فقد بين قيمتها وفاعليتها، ورد لها فضـلها، وأصـبحت عنـده محور الدراسة الأدبية، وهي أساس للصورة الفنية عنده. ولهذا فقد ميز عبـد القـادر الجرجاني بين الاسـتعارات المفيـدة والاسـتعارات غـير المفيـدة، وبنـى تمييـزه علـى مقياس طريف هو الاختصـاصِ والاشـتراك، فالاسـتعارة غـير المفيـدة تقـوم علـى التوسع في أوضاع لغة بعينها، كوضـعهم للعضـو الواحـد أسـامي كـثيرة بـاختلاف الأجناس. يقول: "ثم إنها تنقسم أولاً قسمين. أحـدهما: أن لا يكـون لنقلـه فائـدة. والثاني: أن يكون له فائدة. وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصير الباع قليل الاتساع. ثم أتكلم على المفيد الذي هو المقصود. وموضع هـذا لا يفيـد نقلـه، حيـث يكـون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوُّق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها."[41]

وأما الاستعارة المفيدة فهي القائمـة علـى التشـبيه، وهـذه الاسـتعارة تشـكل صورة من صور العقل لا وضعاً من أوضاع اللغة. يقول: "وأما المفيد فقـد بـان لـك باستعارته فائـدة ومعنـى مـن المعـاني وغـرض مـن الأغـراض، لـولا مكـان تلـك الاستعارة لم يحصل لك، وجملة تلك الفائـدة وذلـك الغـرض التشـبيه إلا أن طرقـه تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية، ولا يمكن الانفصال منـه

إلا بفصول جمة وقسمة بعد قسمة، وأنا أرى أن أقتصر الآن على إشارة تعرّف صورته على الجملة بقدر ما تراه، وقد قابل خلافه الذي هو غير المفيد. فيتم تصورك للغرض والمراد، فإن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد، ومثاله قولنا: رأيت أسداً- وأنت تريد رجلاً شجاعاً...ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه." (42)

ومن الأمور التي تسترعي الانتباه أن عبد القاهر الجرجاني يحوم حول ما أصبح نسميه بالاستعارة التشخيصية، تلك الاستعارة القائمة على ما يمكن تسميته بالاستعارة المكنية. يقول: "أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها شبح في العقل".(43) ويقول في موضع آخر في كتابه أسرار البلاغة بهذا الخصوص: "ولا سبيل لك إلى أن تقول كنّى باليد عن كذا أو أراد باليد هذا الشيء، أو جعل الشيء الفلاني يداً. كما تقول: كنّى بالأسد عن زيد وعنى به زيداً وجعل زيداً أسداً". (44)

بيد أن موضوع التشخيص لم يغر عبد القاهرة الجرجاني كثيراً، لأنه متكلم أشعري، وهذه صفة تجعل أن مضيه بالتشخيص قد يوصله إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرهما من الأمور التي تخالف وتعارض فكرة التوحيد عند الأشاعرة، ولهذا فقد أراد الجرجاني التخلص من هذه الحساسية الدينية بانتهاج طريق غير طريق التشخيص وذلك من خلال معالجة الموضوع بناء على فكرة المشابهة بين طرفي الاستعارة، تلك المعالجة التي تختلف عن معالجة سابقيه من النقاد لهذه المسألة

التي تقوم على توسيع أساس المشابهة من خلال طرائق متنوعة ومتباينة.[45] ولعل أبرز هذه الطرق هو التخلص من التفكير السائد في النظرية البلاغية في أن الاستعارة تقوم على تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل، وذلك يعني انتقالاً في الدلالات وخروج الاسم عما كان يدل عليه في الأصل إلى دلالة جديدة يكتسبها في السياق، ولهذا عدت الاستعارة من المجاز اللغوي. وعليه فقد طرح الجرجاني رؤيته المغايرة لمبدأ النقل، حيث تقوم تلك الرؤية على فكرة جديدة هي فكرة الادعاء. فالادعاء مصطلح قريب من معنى الإيهام والتخييل والكذب بالمعنى الفني للعبارة. ولهذا فإن المرء لا يقوم بالاستعارة بنقل كلمة عن معناها، وإنما بادعاء معناها لمعنى كلمة أخرى على سبيل المبالغة في أداء المعنى بالمطابقة بين كلمتين مطابقة تثبت في ذهن المتلقي المعنى الجديد الذي أراده المبدع.[46] يقول الجرجاني بهذا الشأن: "وإطلاقهم في الاستعارة أنها نقل عما وضعت له من ذلك فلا يصح الأخذ به، وذلك أنك إذا كنت لا تطلق اسم الأسد على الرجل إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينا لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة، لأنه إنما تكون ناقلاً إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك ونفضت به يدك، فأما أن تكون ناقلاً له عن معناه مع إرادة معناه فمحال متناقض."[47]

وفي ضوء ذلك، فقد بين الجرجاني أن الادعاء لا يعني النقل الحرفي للأسماء، وهذا هو الجديد في مفهومه للاستعارة. يقول: "فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت إنهاء ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما

وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقّراً عليه."(48)
ويوضح الجرجاني هذا الفهم للادعاء بقوله: "ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا رأيت أسداً بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً، أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد في صورة إنسان، كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد: أو يقال هو شبيه بأسد في صورة إنسان."(49)

فالاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني هي طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء. فأنت عندما تصف الرجل بأنه كالأسد، فأنت لا تقصد مساواته بالأسد شكلاً، فالأسد من فصيلة الحيوانات، وإنما تريد صفة الشجاعة على سبيل المبالغة، وتأكيد صفة القوة عند الرجل التي تشبه صفة الشجاعة والإقدام عند الأسد. فطريقة الإثبات هذه تقوم على أساس منطقي يعكس تأثر الجرجاني بالفلاسفة وأصحاب المنطق. يقول: "أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول."(50)

وبهذا يكون عبد القاهرة الجرجاني قد استطاع أن يقدم من خلال تصوره هذا للاستعارة المكنية فائدتين هما: الفائدة الأدبية التي تأتي من خلال توسيعه إطار علاقة المشابهة المفترضة بين طرفي الاستعارة، مما جعل مفهوم الاستعارة نفسه أكثر طواعية، لأن يحتوي داخله الاستعارات العميقة عند أبي تمام والمتني وغيرهما، مما يلح على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي، وهذا ما أضفى على الاستعارة حيوية

وحركة ببث الحياة فيها، مما أبعد هذه الاستعارات عن وضعها في حكم الاستعارات الرديئة. ولهذا فقد ركز على التقديم الحسي للمعنى، وتشخيص الأشياء الجامدة وإضفاء الصفات الإنسانية عليها، يقول: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية."[51] ويقول في موضع آخر كذلك بهذا الصدد: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون."[52]

وأما الفائدة الثانية، فهي فائدة كلامية تقوم على تحويل الاستعارة المكنية عند الجرجاني إلى علاقات مجردة لتلافي ما قد يقع فيه المفسرون بشأن الاستعارات القرآنية التي تقود إلى القول بالتشبيه والتجسيد، لأن المفسرين لم يضعوا في اعتبارهم تعدد العلاقة وتمايزها في الاستعارة المكنية. يقول الجرجاني: "واعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك من أن الاستعارة لا تكون على هذا الوجه الثاني كما تقول على الأول مما يدعو إلى مثل هذا التعمق وأنه نفسه قد يصير سبباً إلى أن يقع قوم في التشبيه، وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم يستعار فلابد أن يكونه هناك شيء يمكن ا لإشارة إليه بتناوله في حال المجاز كما يتناول مسماه في حال الحقيقة، ثم نظروا في مخرج قوله تعالى: ﴿وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِيٓ﴾ ﴿وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا﴾ فلم يجدوا للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلاً للهدى والبيان. ارتكبوا في الشك وحاموا حول الظاهر، وحملوا أنفسهم على لزومه حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد، وارتكاب ما يقدح في التوحيد، ونعوذ بالله من الخذلان."[53]

وهكذا يتضح هنا أن عبد القاهر الجرجاني كان أكثر قدرة وفهماً للاستعارة المكنية التي يقوم التشخيص عليها، خلافاً للنقاد السابقين الذين خلطوا بين الاستعارة التصريحية التي تستند على المشابهة بين طرفيها وبين الاستعارة المكنية التي لا تمت إلى التشبيه بصلة، وخاصة أنها تقوم على حذف المشبه به، ولهذا فقد مس الجرجاني موضوع التشخيص بقوة من خلال التنظير والتطبيق.

تطبيقات النقاد القدماء على مفهوم التشخيص. دراسة وتحليل

يعد الآمدي من أبرز النقاد الرّواد الذين تناولوا موضوع الاستعارة عند أبي تمام بالدرس والتحليل. وقد وقف في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري موقف الرافض لهذا الغلو والعمق في استعارات أبي تمام، تلك الاستعارات التي تقوم في معظمها على التشخيص والحركة وبث الحياة في الجمادات، وإضفاء الصفات الإنسانية على ما هو غير إنساني.[54] يقول الآمدي في شرحه لإحدى استعارات أبي تمام: "ومن رديء استعاراته وقبيحها قوله:

جارى إليه البَيْنُ وَصْلَ خريدةٍ   ماشَتْ إليه المَطْلَ مَشْيَ الأكْبَدِ

الهاء في "إليه" راجعة إلى المحب، يريد أن البين ووصْل الخريدة تجاريا إليه، فكأنه أراد أن يقول: إن البين حالَ بينه وبين وصلها، واقتطعها عن أن تصله، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجاري (في العادة)، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه، كأن الوصل في تقديره جرى إليه يريده فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو من هذا التخليط، فقال: ماشت إليه المطل مشي الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل: أي لما عزمتْ على أن تصله عزمت عزم

متثاقل مماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المطل مماشيا لها. فيا معشر الشعراء والبلغاء، ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجازي البينُ وصلهَا؟ وكيف تماشي هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟".[55]

والواقع أن نقد الآمدي لهذه الصورة الشعرية الجميلة التي برز فيها عنصر التشخيص يقوم على مبدأ لغوي، حيث يفهم الآمدي الصورة الشعرية هنا من خلال فهم جامد للغة الشعرية، وذلك لأنه يؤمن بضرورة أن تجري الاستعارة على طريقة القدماء حيث تتضح علاقة المشابهة بين طرفيها، ولهذا لم يستطع الآمدي أن ينظر إلى هذا اللون الجمالي الجديد من زاوية فنية، وعلى أنه مذهب جديد في اللغة والصورة. ومن هنا فقد تجاهل ذلك البعد الجمالي المتمثل بعنصر التشخيص في الاستعارة، حيث لم ير سوى تلك العلاقات المفككة بين المحب والوصل والبين ثم بين البين بمماطلته تجاه المحبوب، والمحبوبة وعزمها وحبها لمحبوبها. فالصورة تقوم على إضفاء الصفات الإنسانية على البين، فبدا التنافس بين طرفين هما البين وهو رمز القطيعة والهم والوصل المتمثل بحرقته ولهفه على ملاقات المحبوب، فالصورة فيها حركة تمهل وحرقة، وهذه صفات إنسانية تماماً، وتخلق الصورة هنا بهذا التشخيص الجميل جواً من الحياة والحركة والفاعلية.

ولعل هذا التشخيص بهذه الحركة وتعدد الدلالات لم يعجب الآمدي الذي يلح على محدودية التعبير الاستعاري، وضرورة خضوعه للمقاييس اللغوية والعرف المجازي المأثور.[56]

فالتشخيص عند أبي تمام نابع من الاستعارة المكنية التي ترفض ذلك المبدأ اللغوي الصارم، والعرف المجازي المأثور عند النقاد العرب القدماء، فالاستعارة عند

أبي تمام تولد المعاني الجديدة، وتطرح مبدأ تعدد الدلالات والاحتمالات، ولا تتوقف عن مشابهة جامدة أو معنى يخضع للعرف اللغوي فقط. ولهذا فالاستعارة عند أبي تمام لم تعجب الآمدي، وقد عدّها استعارة قبيحة، يقول:

يا دهرُ قوّم من أخدعيْك فقد	أضججتَ هذا الأنامَ من خُرقكَ
فضربتُ الشتاءَ في أخدعيْهِ	ضربةً غادرتْهُ عوداً ركوبا
تروح علينا كلَ يوم وتغتدي	خطوبٌ كأنّ الدهر منهن يُصرع
ألا لا يمدُّ الدهرُ كفّاً بسيئٍ	إلى مجتدى نصرٍ فيقطع للزند
والدهرُ الأم من شرقتَ بلؤمهِ	إلا إذا أشرقتهُ بكريم
أنزلتهُ الأيامُ عن ظهرها من	بعد إثباتِ رجلهِ في الركابِ

وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته، فجعل كما ترى -مع غثاثة هذه الألفاظ- للدهر أخدعاً، ويداً تقطع من الزند، وكأنه يُصرع، وجعله يشرق بالكرام، وأن الأيام تنزله...وجعل للأيام ظهراً يركب...وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة، والبعد من الصواب."(57)

ويأتي نقد الآمدي لهذه الأبيات التي تجسد التشخيص بشكل واضح في استعارات أبي تمام، لأنها تخرج عن المألوف عند العرب من حيث قرب المشبه للمشبه به. يقول: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه."(58)

فلعل التحول الذي أحدثه أبو تمام في اللغة الشعرية من حيث التشخيص الذي يقوم على الاستعارة المكنية قد جعل الآمدي يرفض هذا التجديد، لأنه يشكل خرقاً للسنن المألوفة في المجاز عند العرب من حيث التقارب بين طرفي الاستعارة، إضافة إلى ذلك، فإنه يتضح عند الآمدي من خلال رفضه واستهجانه لتشخيص الدهر أن له موقفاً من الاستعارات التي تتعلق بالدهر والزمان، وهذا يعني أن بعداً دينياً قد وقف وراء هذا الرفض، فضلاً عن موقفه الأساسي تجاه استعارات أبي تمام التي تشكل خرقاً للمقياس اللغوي عند العرب، وغرابة في التشخيص.(59)

ومن هنا، فقد طبق الآمدي مقياساً لغوياً صارماً على شعر أبي تمام، كما أنه كان سطحياً في نظرته للاستعارات العميقة التي جسدت التطور الذي أحدثه أبو تمام في اللغة الشعرية. إذ إن الآمدي قد رأى في صورة الدهر والزمان غثاثة في الألفاظ فقط. فقد استغرب كيف صار للدهر أخدعاً عند أبي تمام أو أن الأيام قد أنزلته عن ظهرها أو أن الخطوب والأحداث الصعبة أصبحت تروح وتغتدي.

إن هذا التحول في الصورة الشعرية التي يقوم التشخيص على أساسها هو الجديد في شعر أبي تمام. هذا الجديد يعود للخيال الواسع، والقدرة اللغوية الخلاقة التي أضفت على الاستعارة عنده قدرة على توليد المعاني، وتعدد الدلالات والاحتمالات، بحيث أصبح الدهر عند أبي تمام يمثل صورة إنسانية حية؛ فيها الحيوية والحركة والنشاط، كما أصبح الدهر يمتلك الصفات الإنسانية من قوة ولؤم وقساوة، وكذلك الخطوب والأحداث القاسية أصبحت تحمل بعداً إنسانياً، فهي تتحرك جيئة وذهاباً كما هو الحال عند الإنسان القلق المتوتر، وكذلك فإن الأيام قد

أصبحت تمثل حيواناً يحمل الإنسان على ظهره وينزله عندما يشعر بالتعب والإرهاق.

إن هذه الاستعارات الجميلة، وهذا التشخيص الذي أضفى عليها صفات إنسانية، وحركية قد جعل من شعر أبي تمام عند الآمدي وغيره موضعاً للنقد والرفض والاستهجان، لأن هذا الشاعر المبدع قد خالف المألوف، وأنتهك حرمة اللغة من خلال التشخيص والخيال، وبث الحياة الإنسانية، وتجسيد الصورة المعنوية في شعره. ولذلك فإن رفض الاستعارة هذه عند أبي تمام يعد رفضاً لجوهر الشعر، فالشعر بلا استعارة عميقة، فيها التعدد الاحتمالي، والغرابة والغموض، لا يعد شعراً، لأن الشعر في الأساس ليس وصفاً أو رصفاً من المفردات اللغوية بل هو طاقة هائلة من المعاني والدلالات المتعددة التي تتجسد في الاستعارة، تلك الاستعارة التي هي الصورة الشعرية، وهي جوهر الشعر وأساسه.

ولهذا لم يعط الآمدي لنفسه مجالاً للتدقيق في جمال التشخيص وسحره، بل راح يحتكم إلى الموروث القديم، وإلى العرف والتقليد، بحيث جعل من التشخيص أمراً فيه الغرابة، دون أن يدرك أن الغرابة هي الغموض، والغموض الفني هو خاصية أساسية تميز الشعر عن غيره. يقول عن شعر أبي تمام: "ولكنه أحب الإغراب، فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذهب سائر الأمم."[60]

ومن هنا، فقد رأى في بيت أبي تمام التالي الذي يقوم على التشخيص أضحوكة لخروجه عن طريقة الشعراء القدماء، فضلاً عن مناقشته لهذا التشخيص من خلال احتكامه للمقاييس اللغوية التي تركز عنده على ظاهر الألفاظ فقط، يقول: "وأنكر أبو العباس قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لـو أن حلْمـهُ بكفيّـك مـا ماريـت في أنـه بُـرْدُ

وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا البيت ظاهر لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظمة والرجحان والثقل والرزانة. ولولا أنه قال: رقيق حواشي الحلم، ما ظننت أنه شبهه بالبُرْدِ الالمتانته، وهذا عندي من أفحش الخطأ، ثم قوله: لو أن حلمه بكفيك، كلام فيَ غاية القبح والسخافة، وأظن أن أبا العباس بن عمار إنما أنكر هذه اللفظة".[61]

والواقع أن الآمدي لم يدرك أن الوصف نقيض للمجاز. فالوصف ينشئ شيئاً أو موضوعاً موجزاً أو معنى مسهباً، أما المجاز فيبرز شيئا مسهباً، ومعنى موجزاً، فهو ليس زخرفاً لفظياً وإنما يشكل جوهر الشعر وأساسه، وطاقته التي تولد المعاني المتعددة، وتبرز الاحتمالات، والتأويلات الكثيرة.[62]

ولعل الرؤية السطحية والشكلية للشعر، فضلاً عن الوضوح اللغوي، وقرب المشبه من المشبه به هي أساس نظرة الآمدي النقدية، فقد احتكم للمقاييس اللغوية والعرف والتقليد الموروث عند العرب، ومن هنا فقد أعجب ببيت امرئ القيس التالي، وعلق عليه مبتهلاً، لأنه قارب بين الأوصاف والتشبيهات دون أن يلتفت إلى التشخيص الذي يجسد جمال الصورة الشعرية حينما جعل الليل إنساناً بحركاته وسلوكه. يقول الآمدي: "يقول امرئ القيس:

فقلـتُ لـه لمـا تمطـى بجـوزِه وأردف أعجـازاً ونـاء بكَلْكـلِ

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصدّمه، فلما جعل له وسطاً يمتد وإعجازاً رادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للدصر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملاءمة لمعناه لما استعيرت له." (63)

فالجودة الشعرية عند الآمدي هي بمقدار التزام الشاعر بالمقاييس اللغوية، والعرف السائد عند الشعراء العرب السابقين، ولهذا فقد ركز نقده كما هو واضح في بيت امرئ القيس على الوصف الخارجي ومدى مطابقة هذه الأوصاف للمقياس اللغوي، كما ذهب إلى شرح الجمل من خلال حل بيت الشعر، وهذا ما يفسد الشعر ويسيء إليه. فالشعر ليس وحدات لغوية منفصلة تربطها القافية والوزن، بل هي لوحة شعرية، يخرج فيها الشاعر عن العرف والتقليد الموروث، وينتهك من خلالها حرمة اللغة، لأن الشعر هو خروج عن المألوف، وهو عالم يموج بالحركة والثوران من خلال الصورة الفنية القائمة على الاستعارة المكثفة. تلك الاستعارات التي تجعل من الجماد حياً ناطقاً متحركاً.

وقد قدم ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) رأيا وتحليلاً جيدين في إطار تناوله لمفهوم الاستعارة، حيث فضل الاستعارة البعيدة وعدّها من أفضل ضروب المجاز.

فقد أوضح بيت الشعر التالي للشاعر الجاهلي لبيد مفهوم الاستعارة، فضلاً عن أمثلة أخرى جعلت ابن رشيق يقترب تماماً من مفهوم التشخيص، يقول: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه، كقول لبيد:

وغداةِ ريحٍ قد وزعتُ وقَرَّةٍ إذ أصبحت بيد الشمال زمامُها

فاستعار لريح الشمال يداً، وللغداة زماماً، وجعل زمام الغداة ليد الشمال إذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمال، ولا الزمام من الغداة، ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة:

أقامت به حتى ذوي العود والتوى وساق الثريا في مُلاءته الفجرُ

فاستعار للفجر مُلاءة، وأخرج لفظه مخرج التشبيه...وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل هذه العبارة، ويقول: ألا ترى كيف صير له ملاءة، ولا ملاءة له، وإنما استعار له هذه اللفظة؟ وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذي الرمة ناقص الاستعارة، إذ كان محمولاً على التشبيه، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد، وهذا عندي خطأ لأنهم إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا أستعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بُح صوت المال مما منك يشكو ويصيحُ

فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال، فكيف حتى بحّ من الشكوى والصياح مع ما أن له صوتاً حين يوزن أو يوضع؟ ولم يرده أبو نواس فيما أقدر، لأن معناه لا يتركب على لفظه إلا بعيداً."[64]

والواقع أن تحليل ابن رشيق قد اقترب تماماً من مفهوم التشخيص، حيث ركز على أهمية الاستعارة البعيدة التي تعد من جماليات الشعر، حيث جعلت من الجماد حياً ناطقاً، فأضفت الصفات الإنسانية على الفجر فصار له ملاءة كما هو الحال للإنسان أو المرأة تحديداً، كما أن المال قد بح صوته، وهذه من الصفات الإنسانية وفي صلب موضوع الصورة التشخيصية.

ولهذا فقد رفض ابن رشيق آراء العلماء الذين يركزون على الصورة التشبيهية فقط، ويتعصبون ضد الاستعارة البعيدة التي تجهد العقل وتذكي الخيال في الصور والاكتشاف. فالاستعارة إذن هي الركن الأساسي في الشعر وفي خلق الصور بعيداً عن التشبيهات السطحية التي تقوم على تقريب المشبه من المشبه به.[65]

ويتوقف البحث أخيراً عند الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني الذي حاول تجاوز نقاد عصره والسابقين عليه بنظرته إلى الاستعارة وإلى الشعر. فقد رأى خلافاً لنقاد عصره أن التشبيهات كلما كانت أبعد كلما كانت أشد لذة للنفس. يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب."[66] وفي موضع آخر يقول بهذا الخصوص مستخدماً مصطلح الصورة: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كانت التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب."[67]

فالتباعد بين طرفي الصورة هو أساس اللذة عند الجرجاني، بيد أن الجرجاني قد حاول أن يخرج عن نظرة النقاد القدماء للتشبيه الذي هو أساس الصورة الشعرية عندهم، حيث يقوم التشبيه على التقارب بين طرفيه، بينما استعمل الجرجاني مصطلح الادعاء وليس المماثلة، وهذا ما أوضحه البحث هنا من قبل. ولعل الجرجاني بهذا الفهم الجديد للاستعارة قد اقترب تماماً من مفهوم التشخيص، وذلك يبدو واضحاً وجلياً من تطبيقاته النقدية على شواهد الشعر التي اختارها، فضلاً عن تحديده لمفهوم الاستعارة التي يقصدها وهي الاستعارة المكنية التي لا يتوافر فيها المشبه به، خلافاً للاستعارة التصريحية التي كانت موضع اهتمام النقاد السابقين، حيث تقوم على المماثلة بين المستعار له والمستعار منه.

ولهذا فقد استخدم مصطلح الصورة والتخييل والغرابة في إطار عرضه للتشخيص التالي، مجسداً معنى الصورة الأدبية، يقول: "وكقوله:

إن السحاب لتستحي إذا نظرت ... إلى نداك فقاسته بما فيها

فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه ولكن كني لك عنه وخودعت فيه وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن...وكذلك يوهمك بقوله: "إن السحاب لتستحي" إن السحاب حي يعرف ويعقل، وأنه يقيس فيضه بفيض كف الممدوح فيخزى ويخجل، فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد

الصامت، في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد." (86)

فالاستعارة هي التي يقوم عليها التشخيص عند الجرجاني، بحيث يضفي التشخيص الصفات الإنسانية على الجمادات غير الناطقة، وهي صورة لم يكن قبولها سهلاً عند النقاد السابقين، فقد جعل في الصورة المذكورة آنفاً السحاب يستحي من الممدوح لكثرة عطائه وكرمه، فالحياء صفة إنسانية تجسد صفة الإنسان الخجول المقر بكرم وفضل وجزالة عطاء الممدوح.

كما بين الجرجاني هنا أهمية الصورة المنبثقة عن الاستعارة في التأثير بالسامعين وهم المتلقون للشعر، حيث يتأثر المتلقي من إبداع الشاعر، وقدراته الخلاقة في التغيير والتبديل بحيث يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في صورة الفصيح، وهذا هو التشخيص الذي ألح عليه الجرجاني.

فالاستعارة عند الجرجاني تقوم على الادعاء، وعدم المطابقة بين طرفي الاستعارة، فالاستعارة المقصودة هنا عند الجرجاني هي الاستعارة المكنية التي تجسد مفهوم التشخيص وعليها تقوم الصورة الأدبية. يقول: "أن يؤخذ الاسم عن حقيقتها ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم، والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه. ومثاله قول لبيد:

وغداة ريحٍ قد كشفتَ وقرّةٍ … إذ أصبحت بيد الشمال زمامُها

وذلك أنه جعل للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه، يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك: انبرى لي أسد يزأر، وسللت سيفاً على العدو...وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه. وذلك كله لا يتعدى التخيل والتوهم، والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس، وذات تتحصل، ولا سبيل لك إلى أن تقول: أرد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء بقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق التشبيه، وحكم الزمان في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال، إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمان كناية عنه، ولكنه وفّى المبالغة شرطها من الطرفين، فجعل على الغداة زماماً يكون أتم في إثباتها مصرفة، كما جعل للشمال يداً ليكون أبلغ في تصييرها مصرفة." (69)

فمثال بيت الشعر عند لبيد يوضح أن الاستعارة المكنية هي غير الاستعارة التصريحية التي تقوم على المماثلة والمقاربة بين طرفيها، فهنا في الاستعارة المكنية عند الجرجاني لا يوجد مشار إليه، "إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء." (70) فنسبة اليد للشمال هي ادعاء وإيهام في أن الشمال قد أصبح إنساناً يملك يداً تسير الأمور وتوجهها، فهذا اللون البلاغي هو التشخيص القائم على الاستعارة المكنية، حيث ثبت من خلالها الحياة في الجماد والموات. فالاستعارة عند الجرجاني ليست زينة شكلية بل هي عالم فيه حركة وحياة، وهي وسيلة اكتشاف

العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى المتلقي.

وبهذا يكون عبد القاهر الجرجاني قد استطاع أن يمس التشخيص من خلال تمسكه بالاستعارة المكنية خلافاً للنقاد السابقين الذين حصروا اهتمامهم بالاستعارة التصريحية القائمة على التقارب بين طرفيها، كما أن الأمثلة الشعرية وشروحها، فضلاً عن المواقف النقدية التنظيرية قد عبرت بوضوح عن فهم متميز عند الجرجاني لموضوع التشخيص المنبثق عن الاستعارة، وبالتالي عن الصورة الأدبية.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة جامعة البعث للآداب، مج22، ع1، آذار 2000م.

1. تشارلتن.هـ.ب.: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، القاهرة 1959، ص 91-92.

2. Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der literaturr, 7. Auflage, Alfred Kroner Verlag, Stuttgart 1985, p. 596-597. Träger, Claus: Wörterbuch der literaturwissenschaft, 2. Auflage, Veb Bibliographisches Institut, Leibzig 1989, p. 394-395.

انظر: ربابعة، موسى: البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج24 (ملحق) 1997، ص 689.

بكار، يوسف: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، ط1، بيروت 1984، ص 35-38.

3. أرسطو: الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت ودار القلم ببيروت 1979، ص 218.

انظر: ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط7، القاهرة 1969، ص 236.

4. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 33.

انظر. بكار: قضايا في النقد والشعر، ص 38.

5. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 297.

انظر: ربابعة: البناء الاستعار للدهر في الشعر الجاهلي، ص 689-690.

6. انظر. بكار: قضايا في النقد والشعر، ص 38.

7. المرجع نفسه، ص 36.

انظر. ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 236.

8. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992، ص 238-239.

9. مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة. د.ت. ص 303.

10. انظر. بكار: قضايا النقد والشعر، ص 41.

11. انظر. هاينريكس، فلفهارت: يد الشمال. آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح: استعارة "في الكتابات المبكرة في النقد العربي، ترجمة سعاد المانع، مجلة فصول، مج10، ع3+4 1992، ص 199.

12. المرجع نفسه، ص 199.

13. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، ط1، القاهرة 1938، ج3/ 131-132.

14. انظر. الصاوي، أحمد: فن الاستعارة. دراسة تحليلية في البلاغة والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979، ص 246.

سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983، ص 305.

15. عصفور: الصورة الفنية، ص 222.

16. ابن طباطبا، محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1956، ص 10-11.

17. المصدر نفسه، ص 17.

18. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979، ص 174.

انظر. عصفور: الصورة الفنية، ص 222.

19. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 175-176.

20. المصدر نفسه، ص 175.

21. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت. د.ت، ص 240.

22. عصفور: الصورة الفنية، ص 220.

23. الآمدي: الموازنة، ص 48.

24. المصدر نفسه، ص 21.

25. المصدر نفسه، ص 21.

26. المصدر نفسه، ص 381.

27. انظر. ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة 1965، ص 130. قصاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة الحديثة، ط1، العين 1980، ص 138.

28. عصفور: الصورة الفنية، ص 238-239.

29. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف $1 ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة 1968، ص 87.

30. المصدر نفسه، ص 85-86.

انظر. هاينريكس: يد الشمال، ص 215.

31. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966، ص 41.

32. المصدر نفسه، ص 429.

33. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1981، ص 295.

34. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الأدب ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت 1972، ص 274.

35. المصدر نفسه، ص 287.

36. الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيد، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة 1969، ص 116.

38. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 33.

38. المصدر نفسه، ص 32-33.

39. المصدر نفسه، ص 33.

40. المصدر نفسه، ص 22.

41. المصدر نفسه، ص 22-23.

انظر. صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981، ص 579.

42. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 24.

انظر. صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 579-580.

43. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 239.

انظر. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية 1977، ص 334-358.

44. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 35.

45. عصفور: الصورة الفنية، ص 239-240.

46. صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 581-582.

انظر. الصاوي: فن الاستعارة، ص 119-120.

47. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981، ص 334.

48. المصدر نفسه، ص 335-336.

49. المصدر نفسه، ص 333.

50. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 15.

51. المصدر نفسه، ص 23. انظر عصفور: الصورة الفنية، ص 242.

52. المصدر نفسه، ص 23.

53. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 37-38.

انظر. عصفور: الصورة الفنية، ص 243-244.

54. انظر. قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص 137.

55. الآمدي: الموازنة، ص 246.

انظر. عصفور: الصورة الفنية، ص 218.

56. عصفور: الصورة الفنية، ص 220.

57. الآمدي: الموازنة، ص 228-234. انظر. عصفور: الصورة الفنية، ص 217-218.

58. المصدر نفسه، ص 234.

59. انظر. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط4، بيروت 1992، ص 170. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977، ج2/ 120.

60. الآمدي: الموازنة، ص 189.

انظر. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981، ص 136.

61. الآمدي: الموازنة، ص 128-130.

62. انظر. أدونيس: الثابت والمتحول، ج2/ 119-120.

63. الآمدي: الموازنة، ص 234.

64. ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1/ 268-269.

65. انظر. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986، ص 68، نقلاً عن: Esnault, Gaston Metaphores Occidentales. Paris 1925, p. 31

سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 304.

66. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 109.

67. المصدر نفسه، ص 127.

68. المصدر نفسه، ص 296-297.

69. المصدر نفسه، ص 34-35.

انظر. عيد: فلسفة البلاغة، ص 358.

هاينريكس: يد الشمال، ص 196-199.

70. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 335-336.

المصادر والمراجع

1. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت. د.ت.
2. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977.
3. أرسطو: الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم ببيروت 1979.
4. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986.
5. بكار يوسف: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، ط1، بيروت 1984.
6. تشارلتن، هـ.ب: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، القاهرة 1959.
7. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، ط1، القاهرة 1938.
8. الجرجاني، عبد القاهر: -أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978. – دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

9. الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966.

10. الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق عبد المعتال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة 1969.

11. ربابعة، موسى: البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج24 (ملحق) 1997.

12. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الأدب ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت 1972.

13. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف $1 أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة 1968.

14. سلوم، تامر: نظرية اللغة، والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983.

15. الصاوي، أحمد: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.

16. صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجاعة التونسية، تونس 1981.

17. ضيف، شوقي: -البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط2، القاهرة 1965.

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط7، القاهرة 1969.

18. ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1956.

19. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط4، بيروت 1992.

20. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1981.

21. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992.

22. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية 1977.

23. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979.

24. قصاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة الحديثة، ط1، العين 1980.

25. مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة. د.ت.

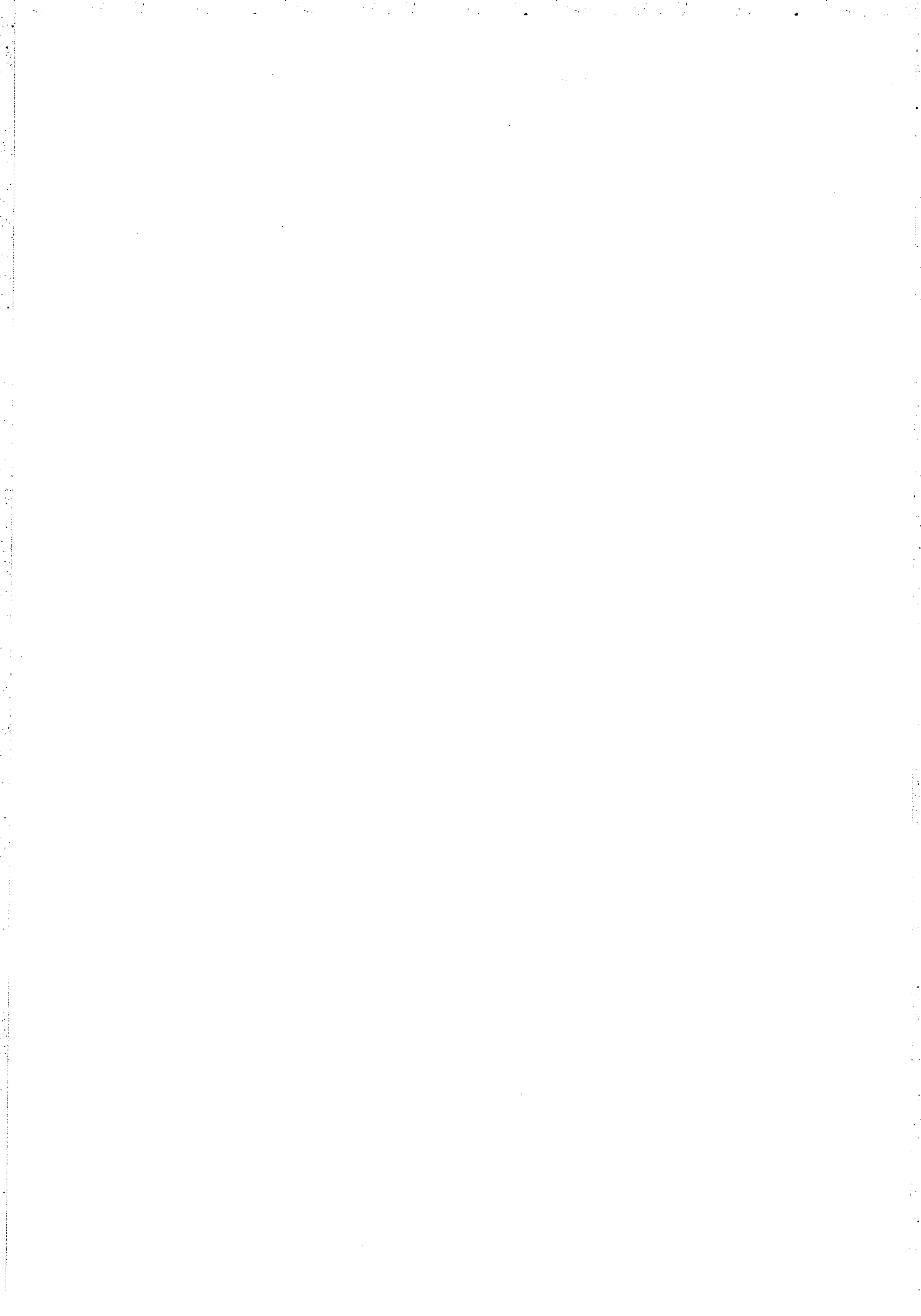
26. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981.

27. هاينريكس، فلفهارت: يد الشمال. آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح "استعارة" في الكتابات المبكرة في النقد العربي، ترجمة سعاد المانع، مجلة فصول، مج10، ع3/ 4، 1992.

28. Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der literature, 7. Auflage, Alfred Kroner Verlag, Stuttgart 1985.

29. Esnault, Gaston: Metaphores Occidentales, Paris 1925.

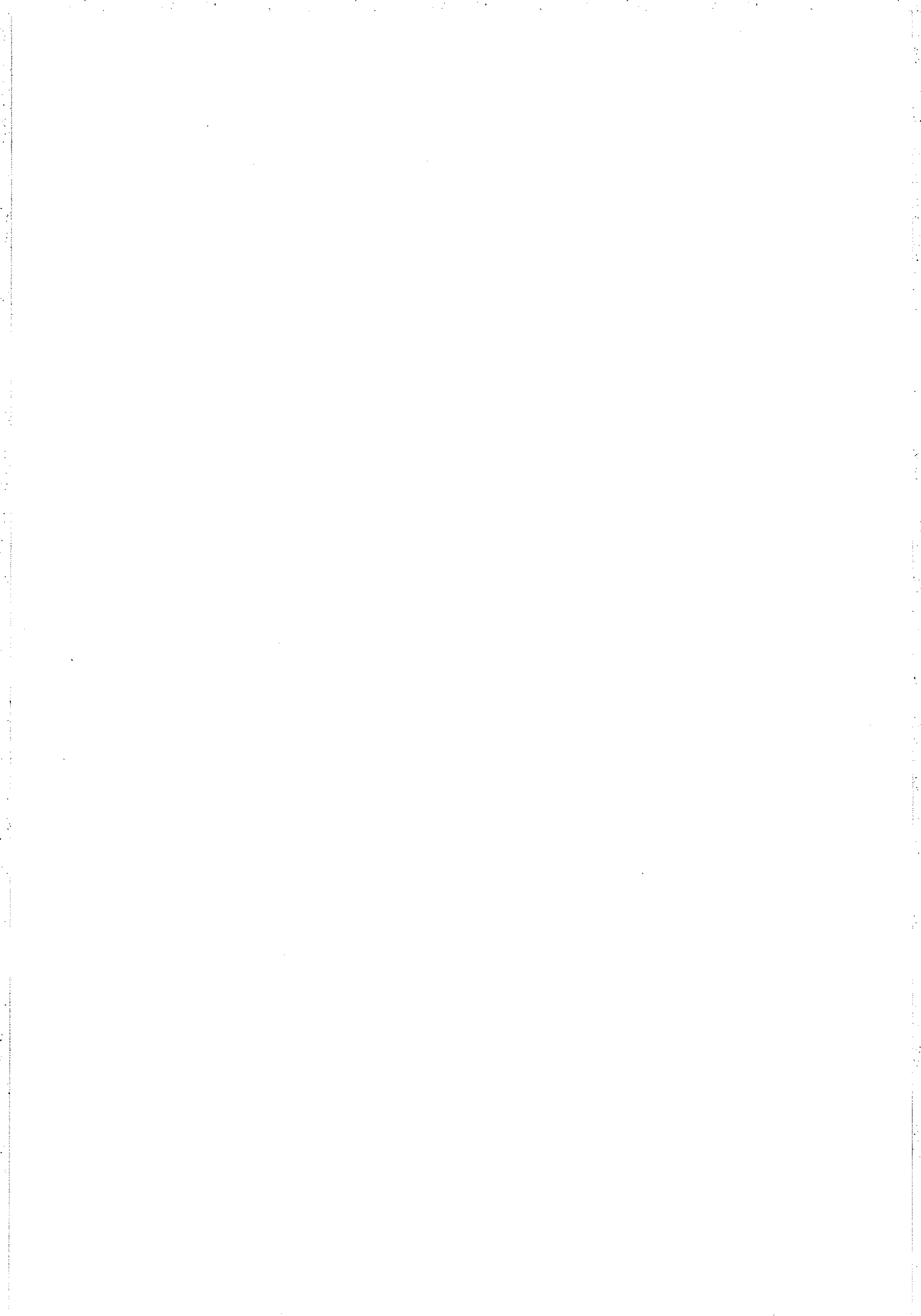
30. Träger, Claus: Wörterbuch der literaturwissenschaft, 2. Auflage, Veb Bibliographisches Institut, Leibzig 1989.



الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز

لابن الأثير الحلبي



الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي

تمهيد

يعد العمل الأدبي وسيلة اتصال بكل بساطة، وإن كل الجماليات الفنية التي يضيفها المبدع على العمل الإبداعي هي وسيلة تشد اهتمام القارئ الذي يتلقى العمل الإبداعي.[1] إذ إن العملية الإبداعية تتكون من المبدع والنص والمتلقي. ولهذا يعد النص المجال الرحب للإبداع وللتشكيل الجمالي.

ولعل أبرز عناصر التشكيل الجمالي في العمل الإبداعي هو الأسلوب Style.[2] فالأسلوب يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، تلك الطاقة التي تتجسد وتتفاعل في النص الإبداعي، من خلال ظواهر الأسلوب المختلفة التي تمثل موضوعات الانحراف الأسلوبي Stylistic deviation، والبنية النصية Textual structure، والسياق Context. حيث تتجلى فاعلية الأسلوب من خلال اللغة وموضوعات البلاغة التي تمس بنية النص الأدبي، الذي هو عمل إبداعي، وخروج عن المألوف، وعن الوصف المباشر، والإخبار والتقرير. فالظاهرة الأسلوبية تتجلى من خلال حدة المفاجأة، والصدمة التي تحدثها في نفس القارئ، وتجعله أكثر تفاعلاً

مع معطيات النص الأدبي ودلالاته، بحيث يصبح جزءا من العملية الإبداعية، من حيث المشاركة والفاعلية.[3]

فالظواهر الأسلوبية هي قيم فنية مجالها المفاجأة واللامتوقع، وغير المنتظر في النص الأدبي، تلك المفاجآت غير المتوقعة تتجسد في لغة العمل الأدبي، من حيث اللغة المجازية المتمثلة في الاستعارة والكناية والتشبيه، والصور الفنية بشكل عام، وكذلك في الخروج عن المألوف في اللغة والنحو من حيث التراكيب اللغوية والجمل التي يصاغ فيها العمل الأدبي. "فمعدن الأسلوبية –حسب بالي- ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولاً وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني."[4]

ولعل الاستخدام التلقائي للغة بين الناس يتضمن عبارات فيها الكناية والاستعارة والتشبيه والمجاز بشكل عام، بيد أن توظيف الأدوات الأسلوبية في العمل الإبداعي يعطي طاقة وتشكيلاً جمالياً عميقاً يؤثر في المتلقي ويجعله مشدوداً للعمل الإبداعي، فيصبح المتلقي مشاركاً وفاعلاً في العمل الإبداعي، وفي كثير من الأحيان سيراً للعمل الإبداعي عاطفياً وفكرياً.

ولهذا يقر المرء "بأن الأسلوبية إنما هي وريث البلاغة، معنى ذلك أنها بديل في عصر البدائل."[5] ولذا فإن الأسلوبية تتمثل في كل موضوعات البلاغة العربية من علم المعاني إلى علم البديع، ثم علم البيان، فضلاً عن حضورها اللغوي الواضح

في تركيب الجملة العربية وبنائها في النص الإبداعي. يقول عبد السلام المسدي: "الأسلوبية في هذا المقام لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية".(6)

ولهذا فإنه من العسير الفصل بين لغة النص الأدبي ومضمونه، لأن ذلك يحول دون الكشف عن جوهره ونوعيته وقوته الكامنة من خلال تلاحم وتفاعل لغة النص والأفكار المتمثلة في النص.(7) ولذا يمكن القول بأن "علم الأسلوب ينبسط على رقعة اللغة كلها. فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة".(8)

ومن هنا، يجد الدارس للظواهر الأسلوبية حضوراً مميزاً في البلاغة العربية، وإن ثمة تشابها كبيراً بين الأسلوبية والبلاغة العربية، "لأن المادة التي تتشكل وتتفاعل فيها الأسلوبية والبلاغة هي اللغة بمعناها الواسع، من حيث النحو وعلم البيان المتمثل بالمجاز والبديع والمعاني، وهذه كلها تشكل مادة الأسلوبية، إذن تشكل جسراً بين الأدب وعلم اللغة".(9)

وأما تطور دارسة الأسلوب عند العرب القدماء، فقد بدأ منذ مرحلة مبكرة من التأليف النقدي عند العرب، حيث أشار ابن قتيبة (ت 276هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن إلى تعدد الأساليب وارتباط ذلك بطرق العرب في أداء المعنى، فقال: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس من الأمم أمة

أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصي من الله لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب، فجعله علمه، كما جعل علم كل نبي من المرسلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه. فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا وتفجر الحجر في التيه بالماء الرواء إلى سائر أعلامه زمن السحر. وكان لعيسى إحياء الموتى...وكان لمحمد صلى الله عليه وسلم الكتاب...فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تخصيص أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكنى عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد، وجلالة المقام. ثم لا يأتي الكلام كله مهذباً كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل يمزج ويشرب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه."[10]

وقد علق محمد عبد المطلب على نص ابن قتيبة بقوله، إن المؤلف المذكور قد ربط بشكل جلي بين الأسلوب والطرق المختلفة لأداء المعنى، بحيث جسد هذا الربط المفهوم المعروف في النقد لكل مقام مقال، إذ إن تعدد الأساليب يرجع إلى اختلاف الموقف ثم طبيعة الموضوع، بالإضافة إلى مقدرة المتكلم وفنيته. كما يبدو أن ابن قتيبة قد أدرك أهمية ربط الأسلوب بالنص الأدبي بشكل عام، حيث لم يقتصر الحديث عنده على الجملة الواحدة، بل عالج مقولة النص الأدبي، وما يرتبط به من

جماليات البلاغة العربية من حيث الإيجاز والأطناب. وكذلك الإيضاح والإبهام، ثم التصريح والتضمين.[11]

ونص ابن قتيبة يعني كذلك الربط بين النوع الأدبي وطرق الصياغة، ويتضح ذلك من خلال الربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها من تحضيض، وصلح[12].

وقد امتدت الدراسات الأسلوبية إلى جهود عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) من خلال نظرية النظم القرآني، بيد أن قمة ما وصل إليه التفكير الأسلوبي عند العرب –كما يقول محمد الهادي الطرابلسي– هو ما قدمه حازم القرطاجني (ت 684هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء.[13]

فقد أفرد حازم القرطاجني لبحث الأسلوب منهجاً خاصاً في كتابه منهاج البلغاء. وجعل القرطاجني موضوع الأسلوب مقابلاً "للنظم"، إذ إن مفهوم النظم عنده على خلاف مفهوم النظم عند الجرجاني، حيث قرر الجرجاني أن النظم هو "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض."[14]

ويقول كذلك: "وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه."[15] في حين أن مفهوم النظم عند حازم القرطاجني يشتمل على كل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة، ولهذا فإن مفهوم الأسلوب عنده يغطي مساحة النص الأدبي كله.[16] ويقول حازم بهذا الخصوص: "لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من

المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتني كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب." (17)

وبهذا يتضح أن مفهوم الأسلوب عند حازم القرطاجني قد ارتبط بتأليف المعاني من حيث وصف المحبوب ووصف الخيال والطلول، في حين أن طرق التعبير كما يتضح من نص القرطاجني مثل الاختصار والاطالة والتكرار والتأكيد والتصريح والكناية، والتي جاء ذكرها أيضاً عند ابن قتيبة من قبل قد أصبحت هنا عند القرطاجني داخلة في إطار مفهوم النظم، ولاسيما ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة.(18)

وعلى الرغم مما وصل إليه حازم القرطاجني من وضوح وعمق في معالجة موضوع الأسلوب في مرحلة مبكرة من الفكر الإنساني، فقد توالت الدراسات التي

عالجت الظواهر الأسلوبية بمستويات مختلفة ومتباينة من الإبداع. ولعل الدارس هنا يقف بإعجاب إزاء كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي (ت 737هـ)،[19] الذي تناول فيه موضوعات مختلفة من البلاغة العربية بطريقة مختلفة عن أقرانه في هذا المجال، حيث عالج موضوعاته بأسلوب من الوضوح المستند إلى عرض وشرح مزيد من الشواهد والأمثلة الشعرية والنثرية والقرآنية، لكي يصل إلى إيضاح الجوانب الأسلوبية التي تغطي موضوعات الانحراف الأسلوبي، والبنية النصية، والسياق. يقول الدكتور محمد زغلول سلام محقق الكتاب: "ولا يميل صاحب الكتاب إلى التفريعات المنطقية والإيرادات الفلسفية النظرية على طريقة علماء المشرق أمثال عبد القاهر الجرجاني والزمخشري والفخر الرازي...بل إنه يضرب صفحاً عن إيرادات كثير منهم مع الإشارة إليها عرضاً، فهو لا يريد أن يشغل القارئ ومتعلم البلاغة بأشياء نظرية عقلية توغل به في قضايا مجردة، وتبعده عن النص ومواقع الجمال المعنوي والحسي فيه. لهذا نراه يعمد إلى التطبيق والاستشهاد بالنصوص كثيراً، بل لعله مسرف في ذلك، لا يكتفي بالشاهد الواحد ولا الشاهدين، وإنما يورد جملة، ويميل في وضوح إلى الشواهد القريبة من عصره، والتي تظهر ألوان البديع والصنعة المتأنقة، مما لا يوجد في نصوص القرون الأولى."[20]

ولهذا، فإن اختيار كتاب جوهر الكنز للدراسة هنا، يعود إلى اهتمامه بالتطبيق، ومحاولة الكشف عن جوانب الجمال متمثلاً بدراسة المجاز بضروبه المختلفة من استعارة وكناية وتشبيه، فضلاً عن ظواهر أسلوبية أخرى تغطي موضوعات السياق من تقديم وتأخير في الجملة، وسياقات الحذف، والسياقات الإيحائية التي

تبرز من خلال اللغة الموحية للموضوعات الأسلوبية كالاستعارة والصور الشعرية، إضافة إلى البنية النصية المتمثلة في التكرار بأنماطه المختلفة والتضاد، وكذلك الانحراف الأسلوبي المتمثل في المجاز بضروبه المختلفة. وهذه المظاهر تتجلى بوضوح في شواهده الشعرية والنثرية والقرآنية، وملاحظاته الأسلوبية المنتشرة في مباحث كتابه.

وفي ضوء هذا التمهيد تنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة موضوعات تغطي موضوعات الأسلوب المختلفة في كتاب جوهر الكنز، وهي:

أولاً- الانحراف الأسلوبي Stylistic deviation

لقد شاعت عبارة "فاليري" التي تقرر أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وقد شاركه النقاد بضرورة أن يعتاد الدارس على معرفة القاعدة أولاً حتى يتمكن من معرفة الانحرافات التي نتجت عنها.(21) ولذلك يميل علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف مهماً من خلال بعدين ضروريين للعمل الإبداعي وهما أن الانحراف يجسد حيلة فنية لشد انتباه المتلقي للعمل الإبداعي، بينما يجسد البعد الثاني ضرورة لتحقيق البعد الجمالي للنص الإبداعي، ولهذا فإن الانحراف يشكل وجهاً مهماً من وجوه الظاهرة الأسلوبية.(22)

فالظاهرة الأسلوبية هذه تعني خروجاً عن النمط اللغوي العقلاني، وهو ما يسميه جان كوهين بالانتهاك.(23) ولهذا فإن الاستخدام اللغوي ضمن النص الإبداعي يخرجه عن المعيار والمقياس الذي وضعه علماء النحو واللغة، حيث تنزاح

الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلاً عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات واستعارات وكنايات ليست هي من منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الموضوعة أصلاً.[24]

ولهذا، فإن ظاهرة الانحراف الأسلوبي تخرج اللغة فيها عن الاستخدام المثالي أو الاعتيادي لها والتمثل في الوظيفة اللغوية المنسجمة مع القواعد والمعايير التي وضعها أصلاً علماء اللغة والنحو. أما الاستخدام غير المثالي للغة فيمكن وصفه بالاستخدام البلاغي أو الفني، وقد وجد إلى جانب هذا الوصف أسماء أخرى متعددة تشرح معنى الانحراف الأسلوبي عند البلاغيين واللغويين العرب القدماء، حيث جاءت أسماء لهذا الانحراف منها التبديل والتذييل والتوسع والإسهاب والعدول، وكلها تأخذ مفهوماً واضحاً يشير إلى الاستخدام الفني للغة.[25]

وقد جاءت فكرة التوسع والعدول في التراث العربي في مرحلة مبكرة جداً، لتشير إلى أهمية الخروج عن الاستخدام المثالي للغة في العمل الأدبي لتحقيق الأثر الجمالي فيه. إذ جاءت فكرة التوسع عند سيبويه في مواضع مختلفة من كتابه تحت مسمى: الاتساع في الكلام.[26] وكذلك عند اللغوي ابن جني في كتابه الخصائص باسم العدول، حيث قال: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه."[27] بينما ربط القاضي علي بن العزيز الجرجاني التوسع بالاستعارة، فقال: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر."[28] وكذلك

الربط الذكي عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني بين التوسع والتخييل، وهما الطاقة التي يتشكل منها الأسلوب المجازي الذي يعد أساس البناء في العملية الإبداعية، حيث يقول الجرجاني: "فمن النقاد من قال أحسن الشعر أصدقه ومنهم من قال أحسن الشعر أكذبه، أما من قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها وتنشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومداداً من المعاني متتابعاً ويكون كالمغترف من عدّ لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي." (29)

وقد كان حضور هذه الملامح الأسلوبية واضحاً في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، حيث عدد ألوان البديع المختلفة التي درج على تسميتها النقاد المعاصرون باسم الصورة،(30) ضمن مصطلح أسماه بشجاعة العربية، لأن الجرأة الأقدام في تحويل اللغة من استخدامها المثالي إلى استخدام غير مثالي يخرج عن قواعد اللغة الموضوعة من قبل أهل اللغة والنحو يمثل الجرأة بكل معناها، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ (ت 255هـ) من قبل حينما قال: "إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم." (31)

هذا المعنى السابق جاء كما ذكرت بشكل واضح يربط ألوان البديع بالاستخدام غير المثالي وهو شجاعة تتسم بها البلاغة العربية بخروجها عن النمط اللغوي المألوف ضمن المعيار والمقياس عند علماء اللغة والنحو. يقول ابن الأثير الحلبي: "شجاعة العربية: وهو عبارة عن أنواع شتى من البديع والمقصود به إظهار ما دار بين العرب في لغاتهم الفصيحة عند النطق بها من تقديم معنى أو تأخير أو تثنية جمع أو جمع أو انتقال في استرسال الكلام من غيبة إلى حضور، أو من حضور إلى غيبة أو مراعاة المعنى أو عكسه، وإتيانهم بذلك كله فصيحاً مستوياً لأنواع البلاغة."(32) كما وضح هذا بقوله إن الخروج على المألوف لا يؤثر على فصاحة الكلام وبلاغته بل يعد ذلك من باب الشجاعة في نقل الكلام إلى معان جديدة. يقول ابن الأثير الحلبي: "وإنما سمى شجاعة العربية لأنه لما كان كلاماً فيه قوة يتصرف بها في المخاطبات من غيبة إلى حضور، ومن حضور إلى غيبة، ومن تثنية إلى جمع، ومن جمع إلى تثنية وتقديم وتأخير كما تقدم ذكره. ومع ذلك كله لا يخرجه عن حدّ الفصاحة والبلاغة، لا ينسب إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني صار في نفسه شجاعاً بالنسبة إلى العربية، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير والقرب والبعد، والإقبال والإدبار."(33)

ويتضح من كلام ابن الأثير إدراكه العميق والثاقب لمسألة الانحراف الأسلوبي بوصفها ظاهرة مهمة في الأثر الجمالي للعمل الإبداعي، وإن هذا الانحراف لا يخرج العمل الإبداعي عن حد الفصاحة والبلاغة، بل يعطي العمل الإبداعي قوة واستمرارية تجعله موضوع التفاعل المستمر مع المتلقي عبر الزمن،

وإلا لأصبح العمل الإبداعي من دون هذا الانحراف وصفاً لغوياً لا يخرج عن حد التعبير المباشر عن الحقيقة والواقع.

كما يبرز من خلال موضوع شجاعة العربية بأن معظم موضوعات البلاغة العربية تشكل خروجاً عن المألوف في اللغة، لأن مجال البلاغة هو النص الإبداعي الذي يتحول بفعل الخروج والانحراف الأسلوب إلى أثر جمالي فاعل ومؤثر في المتلقي والقارئ له. يقول عبد الحكيم راضي بهذا الشأن: "إن ظاهرة الانحراف عن المثال في كل صورها كانت المحور الذي دارت حوله كل المباحث الأساسية التي تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية، وأن حرص البلاغيين على تأكيد هذه الصفة قد أدى بهم إلى سلوك أساليب معينة، واعتناق آراء خاصة، وتبني وجهات نظر من شأنها المساعدة على إبراز هذه الخاصية..أعني الانحراف في لغة الأدب".[(34)]

وقد شملت ظاهرة الانحراف الأسلوبي عند ابن الأثير الحلبي المجاز والاستعارة والتشبية والكناية والتورية والإيجاز والاطناب، كما شملت موضوعات أخرى كالتقديم والتأخير والحذف والزيادة، وقد شئنا نقل هذه الموضوعات وغيرها إلى ظاهرة السياق لمناسبتها له.

وتصدر موضوع المجاز والتفريق بنيه وبين الحقيقة موضوعات الانحراف الأسلوبي عند ابن الأثير الحلبي، وذلك لأن المجاز يشكل قيمة كبيرة في تجاوز حدود النظام اللغوي والخروج عن مألوفه والعدول فيه عن المستوى الاصطلاحي، إذ يشكل المجاز أهمية كبرى في خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة

والكناية والتمثيل.[35] يقول ابن الأثير الحلبي بهذا الخصوص: "وصار المجاز أولى من الحقيقة في غالب الكلام لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني. كالاستعارة، والكناية، والتشبيه."[36] وبهذا يكون ابن الأثير قد عدّ التشبيه ضرباً من ضروب المجاز في البلاغة العربية.

وقد وضح ابن الأثير بصريح العبارة بأن المجاز وضروبه يعني التعدي، والعدول عن الحقيقة، وهذا هو جوهر ظاهرة الانحراف الأسلوبي. فيقول: "المجاز هو مفعل من الجواهز الذي هو التعدي من قولهم: جزت موضع كذا أي تعدّيت. وقد صار المجاز أولى من الحقيقة في غالب الكلام لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني. كالاستعارة، والكناية، والتمثيل."[37]

وقد قدم صاحب جوهر الكنز شواهد جميلة على المجاز وأهميته في الاستخدام الجمالي في النص القرآني، حيث قال: "والشواهد في ترجيح المجاز على الحقيقة كثيرة، فمنها قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ﴿١١﴾ ﴾ (فصلت: آية 11). فقوله: قالتا تحتمل الحقيقة والمجاز، فإن حملتا على الحقيقة فالقول لا يصلح أن يكون حقيقة إلا ممن النطق أحد جزأية، وإن حملناه على المجاز فحسن استعمال لفظ القول في غير ما وضع له في الأصل، فترجح جانب المجاز على الحقيقة في هذا الموضع، وكذا في كثير من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية، استعمل المجاز، وكانت الكلمات به أفسح مما لو استعملت على حقيقتها."[38]

إن هذا المثال يبين أن الانحراف عن الحقيقة قد أضفى بعداً جمالياً، من خلال تحول الفعل من صيغة الخطاب المباشر إلى صيغة الخطاب غير المباشر، وبالتالي قد خرج هذا الاستخدام من الحقيقة إلى المجاز. ولعل هذا التحول الجميل قد بينه ابن الأثير الحلبي في آية قرآنية أخرى، توضح تحول المعنى من الخاص إلى العام، وذلك بالانتقال من الخاص وهو الإثبات إلى العام وهو النفي ويعني المجاز، وذلك لما لهذا التحول من بعد أسلوبي ينقل المعنى من دائرته الخاصة الضيقة التي تعبر عن الحقيقة إلى دائرة أوسع تمثل المجاز، وقد جاء هذا التوضيح من خلال الشاهد القرآني التالي الذي تحول فيه الخطاب القرآن في لفظة الضوء من استخدامها المباشر المعبر عن الحقيقة إلى الاستخدام المجازي من خلال لفظة النور التي تأخذ معنى عاماً تشتمل على الإضاءة والهداية.

يقول: "مثال ذلك قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِى اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِى ظُلُمَٰتٍ لَّا يُبْصِرُونَ ﴿١٧﴾﴾ (البقرة:آية 17). فقد عدل سبحانه وتعالى عن الضوء إلى لفظة النور، وذلك لأن النور أعم من الضوء فإذا انتفى الأخص." (39)

ولعل تجلي المجاز يكمن في فن الاستعارة، إذ إن الاستعارة تجسد فن التحول الأسلوبي. يقول رولان بارط: "الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة." (40) وهذا المعنى تجسد في التراث النقدي عند أبي هلال العسكري (ت 395هـ) حيث قال: "الاستعارة أبلغ من الحقيقة." (41)

وقد تجلى هذا الفهم لأبعاد الاستعارة الجمالية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، وقد بين أن الاستعارة التي يشملها الغموض الفني أفضل من التشبيه الواضح الذي يخلو من الغموض الفني الذي هو أساس العمل الإبداعي، وجوهر الصورة الفنية، فيقول: "الاستعارة: ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه، احترازاً من المجاز، فإنه يقال: كلما ازداد التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسناً. وفائدة الاستعارة أنها تحدث للكلام مزية على ما لو استعمل على حقيقته." (42)

وقد وضح ابن الأثير هذا القول بأمثلة شعرية، بينت أن الخروج عن الحقيقة في الشعر هو جوهر العمل الإبداعي. يقول: "ومن الاستعارات الجيدة:

عجبتُ لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهرُ

فاستعار للدهر سعياً وسكوناً." (43) ولعل هذا الشاهد يوضح فهم ابن الأثير وإدراكه لجوهر الاستعارات التي يتشكل منها التشخيص، وهو خروج عن المألوف في اللغة، ولهذا فهو جوهر الانحراف الأسلوبي، وأساس الشعر، وهذا ما أكده الشاهد الشعري، إذ إن الدهر قد أصبح هنا إنساناً يسعى ويحرك المشاكل بين الشاعر ومحبوبته، وبهذا تجسد في الدهر الصورة الشريرة للإنسان، وهذا ما يتحقق فقط في الشعر. يقول الناقد المعاصر موكاروفسكي: "ومن الواضح إذن أن إمكانية التعدي على معيار اللغة القياسية..لا مفر منها بالنسبة للشعر، وبدون هذه

الإمكانية ما كان ليوجد. وإن وصف الانحرافات عن قواعد اللغة القياسية بأنها من قبيل الأخطاء...يعني أننا نرفض حقيقة الشعر." (44)

كما انفرد ابن الأثير الحلبي عن كثير من نقاد عصره باعتبار فن التشبيه ضرباً من ضروب المجاز، ولذا تقلصت المسافة بين الاستعارة التي هي جوهر الشعر وبين فن التشبيه. يقول: "وقد صار المجاز أولى من الحقيقة في غالب الكلام لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني. كالاستعارة، والكناية، والتشبيه." (45)

وهذا يعني أن الصورة التشبيهية ليس المقصود منها إعطاء مبالغات ذهنية سقيمة من خلال التأكيد على أن المشبه هو عين المشبه به، بل أن الصورة التشبيهية تتعانق مع السياق العام للأثر الجمالي لكي تؤثر في المتلقي وتصبح جزءاً من الطاقة الكامنة التي تغذي النص الأدبي بأسباب الجمال والفاعلية، وبالتالي لا يختلف دورها عن دور الاستعارة. ولهذا فإن قيمة التشبيه تكمن بالموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري المنبت خلال الموقف التعبيري، كذلك فإن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية ويكسبها ظلالاً إيحائية تؤثر بشكل قوي وعميق في المتلقي. (46)

ومن هنا، فإن غاية التشبيه هي المبالغة والخروج عن الحقيقة والمألوف في القياس اللغوي، يقول ابن الأثير الحلبي: "حدّ التشبيه أن تثبت للمشبه حكماً من أحكام المشبه به قصداً للمبالغة. والفرق بينه وبين الاستعارة ثبوت الأداة في باب

التشبيه أو تقديرها فيه، مع طي ذكر المشبه به، وسقوطها في باب الاستعارة مع وجوب ذكر المستعار ليكون أبلغ من التشبيه."(47)

وقد اختار ابن الأثير شواهد شعرية تتضمن تشبيهات جميلة تجسد الصورة الفنية بعيداً عن أركان التشبيه والأداة التي تكبل الصورة وتضعفها، فها هو يقدم صورة يصف فيها الخمرة وصفاً تتعانق فيه المشاعر والخيال معاً، وكأن هذه الصورة التشبيهية ليست وصفاً للخمرة بقدر ما هي وصف لفتاة حسناء تجمع إلى جانب الرقة والجمال القسوة المرتبطة بالفراق، وكذلك تجمع بين الفرح والشوق والدمع المنسكب من خدود الفتاة الحسناء: يقول الشاعر:(48)

هي في رقة الصبابةِ والوجدِ وفي قسوة النّوى والفراقِ

لست أدري أمن خدود الغواني سكبوها أم أدمع العشّاقِ

ويعد كذلك الالتفات أحد أقسام شجاعة العربية المتمثلة في الخروج عن المألوف وتجاوز المعايير والقواعد اللغوية.(49) فالالتفات يشكل خاصية تعبيرية تتميز بطاقتها الإيحائية من حيث اعتماده على الانحراف من أسلوب إلى آخر من أغراض الكلام، وأشكال الخطاب في النص الأدبي. يقول محمد عبد المطلب: "الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من أنواع الالتفات."(50)

وقد أدرك النقاد أهمية الالتفات في ربط النص والمتلقي معاً من خلال الإيحاءات الفنية التي يضفيها الالتفات على النص مما يساعد على شد انتباه المتلقي

وتفعيل دوره في التفاعل مع النص الأدبي، إذ يقول الزمخشري (ت 538هـ): "لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد." (51)

ولهذا، فقد عدّ ابن الأثير الحلبي ظاهرة الالتفات نوعاً من شجاعة العربية في تجاوز حددو النسق اللغوي المألوف، والخروج عن قواعد اللغة التي وضعها علماء النحو واللغة. فيقول: "ومن أقسام شجاعة العربية قسم يقال له: عكس الظاهر، وحقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَمَن يَدْعُ مَعَ ٱللَّهِ إِلَٰهًا ءَاخَرَ لَا بُرْهَٰنَ لَهُۥ بِهِۦ فَإِنَّمَا حِسَابُهُۥ عِندَ رَبِّهِۦٓ ۚ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴿١١٧﴾ ﴾ (المؤمنون: آية 117). فهذا يدل ظاهره على أن هناك من يدعو مع الله إلهاً آخر، وله به برهان، وما المراد بذلك، بل المراد أن كل من يدعو مع الله إلهاً آخر لا برهان له به." (52)

وقد توسع ابن الأثيرالحلبي في شرح أحوال الالتفات فمنها الرجوع من الغيبة إلى الحضور، ومن الحضور إلى الغيبة، كقوله تعالى: ﴿ بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿١﴾ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢﴾ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣﴾ مَٰلِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٤﴾ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴿٥﴾ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴿٦﴾ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧﴾ ﴾ فهذا رجوع من الغيبة إلى الخطاب، ثم تابع قوله تعالى ﴿ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ

ٱلْمُسْتَقِيمَ ۞ ﴾ فهذا رجوع من الخطاب إلى الغيبة.[53] إضافة إلى ذلك، فهناك تحول من حالة فعل المستقبل إلى فعل الأمر،[54] ومن الإخبار بالفعل المضارع عن الماضي وبالعكس، كقوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرْسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَٰهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ كَذَٰلِكَ ٱلنُّشُورُ ۞ ﴾ (فاطر:9). فقوله أرسل هو فعل ماض، وتثير فعل مضارع، فهذا إخبار بالمضارع عن الماضي.[55]

فصور التحول هذه في ظاهرة الالتفات تجسد موضوع الانحراف الأسلوبي الذي يكمن دوره في النص الإبداعي المتميز سواء أكان شعراً أم نثراً أمن من القرآن الكريم، وهذا يضفي على النص نوعاً من النشاط الذي يهز المتلقي، ويبعث فيه النشوة لمتابعة النص والتفاعل معه. إذ إن العمل الإبداعي ليس خبراً وصفياً ينطلق من قواعد اللغة الموضوعة ونحوها، وإنما هو خروج وكسر لحواجز المألوف في اللغة، وبهذا يتحقق الأثر الجمالي في النص الإبداعي.

كما بين ابن الأثير الحلبي أهمية الكناية بوصفها فناً من فنون الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في الانحراف الأسلوبي، وقد صرح بذلك نصاً، حيث قال: "ومن الكناية قسم يقال له التتبيع، وحقيقته: العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به إلى لفظ هو ردفه، كقوله تعالى: ﴿ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ ﴾ ".[56]

فالعدول هو السمة الأساسية لفن الكناية، ذلك الفن الذي ارتبط عند ابن الأثير الحلبي بالأنماط التي يتشكل منها المجاز، حيث قال: "وقد صار المجاز أولى من

الحقيقة في غالب الكلام لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني. كالاستعارة، والكناية، والتشبيه." [57]

ومن هنا، فإن التعبير الكنائي لا يخرج في دلالته عن دلالات السياق العام، التي تتعانق في إطار البناء الفني للنص الإبداعي، فالتعبير الكنائي هو لمحات إيحائية خاطفة تخرج عن المدلول اللغوي الموضوع لتعطي معنى جديداً يضفي على النص بعداً جمالياً، يستحق فيها العمل الإبداعي أن يسمى عملاً إبداعياً، وأثراً جمالياً. [58]

ولهذا فإن المثل التالي الذي ذكره صاحب جوهر الكنز، وهو أن يقول المرء فلان نقي الثوب، فإن معناه اللغوي يشير إلى النظافة من الوسخ العالق به، في حين أن المعنى الآخر الذي انحرف إليه القول يشير إلى النزاهة من العيوب، وهذا يرتبط بالجانب الأخلاقي والمعنوي. [59] ولعل هذا الانحراف عن المعنى اللغوي الموضوع يعني أن السامع يتمكن من معرفة جوانب أخرى لم يوضحها المعنى اللغوي الأول. وهذا يجسد إدراك ابن الأثير إلى أهمية السامع والمتلقي للأثر الجمالي، فيقول: "كقولك: فلان نقي الثوب، تعني تنزيهه عن العيوب. وفائدة ذلك أن السامع يحصل له زيادة التصور بهذا المثال على المدلول عليه، فكأن أسرع إلى الرغبة فيه." [60]

وفي ضوء ما سبق، لم يجد ابن الأثير الحلبي فرقاً بين التورية والكناية، فكلاهما يحتمل أكثر من معنى، حيث أن المعنى الأول، وهو الوصف اللغوي على وفق قواعد اللغة، وهذا غير المعنى المراد، إذ إن المعنى الثاني هو المعنى المراد والذي يتحقق من خلال العدول عن المعنى الأول، وذلك لا يتجسد إلا في الأثر الجمالي

في النص الإبداعي. فيقول: "حدّ التورية أن تكون الكلمة تحتمل معنيين، فيستعمل المتكلم أحد احتماليهما، ويهمل الآخر، ومراده ما أهمله لا ما استعمله. وحدّ التوجيه أنها اللفظ المحتمل وجهين يحمل المتكلم مراده على أيهما شاء. ولا فرق بين التورية والكناية، إذ التورية ذكر لفظ له معنيان، والكناية كذلك، وما قال أحد من العلماء بالفرق، إلا أن التورية أفردت وصار الناس يلهجون بذكرها في محاوراتهم، ونظمهم ونثرهم ويستحسنون لفظها، فصارت كأنها غير الكناية. ومن شواهد التورية قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

أيها المنكحُ الثريا سهيلاً   عَمْرَكَ اللهَ كيف يلتقيان

هي شامية إذا ما استقلتْ   وسهيلٌ إذا استقلّ يماني

فالثريا اسم امرأة من الشام وسهيل اسم رجل من الحجاز. ومن عادة الثريا (النجم) أنها وقت طلوعها بالشام يطلع سهيل بالحجاز."[61]

كما أدخل صاحب جوهر الكنز موضوع الإيجاز والأطناب ضمن موضوعات الانحراف الأسلوبي، لأن في ذلك خروجاً عن قواعد اللغة. ولعل القصد من ذلك هو الغاية البلاغية التي يتحقق منها البعد الجمالي للنص الإبداعي. فيقول: "الإيجاز: هذا الباب هو حذف زيادات الكلام قصداً للبلاغة، والإتيان بالمعنى الكثير باللفظ القليل ليكون للكلام حلاوة، وعليه بالإيجاز طلاوة. وقد حدّوه بأن قالوا: هذا هو إيضاح المعنى بأقل ما يكون من اللفظ."[62]

والاطناب كذلك هو عدول عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر جديد القصد منه هو البلاغة، وتحقيق البعد الجمالي للنص الإبداعي، يقول ابن الأثير الحلبي: "باب الاطناب: وهو من نعوت الألفاظ وهو مأخوذ من أطنب في الكلام إذا بالغ فيه...أما الإطناب يأتي لفائدة التأكيد والمبالغة."(63)

وبهذا، فإن ظاهرة الانحراف الأسلوبي قد عولجت بشكل واضح في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، حيث وعى صاحب جوهر الكنز موضوعات الانحراف الأسلوبي من مجاز واستعارة وتشبيه وكناية والتفات وإيجاز وأطناب، وأثر ذلك على العمل الإبداعي من حيث البعد الجمالي.

فالانحراف الأسلوبي هو قيمة فنية لا يمكن أن يكون العمل الإبداعي عملاً إبداعياً دونها. فالعمل الإبداعي هو خروج عن مألوف اللغة والنحو، وهو تجاوز لحدود النسق اللغوي المألوف، وبالتالي فإن الانحراف الأسلوبي هو القيمة الجمالية التي يضفيها المبدع على العمل الإبداعي، ويتحقق للعمل الإبداعي من خلال انحرافه عن المألوف الحيوية والاستمرارية، وتعدد إمكانيات التأويل، وهذا هو جوهر العمل الإبداعي.

ثانياً: البنية النصية Textual Structure

تتناول ظاهرة البنية النصية مجموعة من الموضوعات الأسلوبية هي التكرار المتمثل في الطباق والتقابل، إذ إن الطباق يتمثل بالثنائيات الضدية التي تشكل جوهر النص الأدبي، فضلاً عن التكرار النمطي المتمثل في المستوى الصوتي من خلال

تكرار السجع والترصيع والمماثلة والمشاكلة والتجنيب، إضافة إلى ذلك الصياغة وحسن التأليف المتمثل في الألفاظ والمعاني في النص الأدبي.

فالتكرار في النص الأدبي يجسد القيمة الأسلوبية الهامة في بنية النص، وهو ظاهرة لغوية ذات قيم أسلوبية متنوعة، كما يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، وتقاس معدلات التكرار بنسبة إيراده في النص. والتكرار نوعان: بسيط ومركب، والتكرار البسيط هو تكرار الكلمة من حيث هي اسم أو فعل أو حرف، وتبدو أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية في إبراز أهمية الكلمة المكررة ودورها في السياق. إذ تعبر كلمة رئيسة تتكرر بالنص عن جوهر التوتر في هذا النص، كما تعبر عن فضاء النص العام. فظاهرة التكرار تقوم بدور غير اعتيادي يتمثل بإظهار الحالة الشعورية المسيطرة على النص وتعميقها لتصوير الانفعال الحاد بها.[64]

فالتكرار الأسلوبي هو تعبير عن حالة نفسية وشعورية يضطر المبدع لتكرار حرف أو اسم أو فعل يتجاوز من خلاله المبدع حدود المألوف في اللغة وفي القول، وهذا شكل من أشكال الانزياح أو الانحراف الذي يعطي للنص شعريته، ويبرز جوهره بوصفه عملاً إبداعياً يتجاوز اللغة العادية إلى لغة مجازية، تضع المبدع والنص أمام إشكالية التأويل، وتعدد الاحتمالات والمعاني. كما يعلب التكرار دوراً دلالياً على مستوى الصيغة والتركيب بالإضافة إلى كونه خصيصة أساسية في بنية النص الإبداعي.[65]

إن لظاهرة التكرار أبعاداً أسلوبية ودلالية، فالكلمة الثانية في السياق لا تحمل المعنى الأول نفسه، وإلا لكان الأمر يعد نوعاً من التكرار الذي لا يتضمن آية قيمة ولا مبرر لوجوده، بل يعد نوعاً من الحشو والزيادة لا قيمة لها. ولكن الكلمة الثانية تحمل معنى إضافياً جديداً هو مبرز وجودها، وهو معنى التأكيد أو التعجب، أو التركيز، لأن هذه الكلمات المكررة قد جاءت في النص لعلاقة ما مع المتلقي لهذا النص. فالتكرار الذي يتكون من جملة معينة، فإن هذه الجملة لا تكون زائدة، بل هي وسيلة أسلوبية للتأكيد أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى، فهي قادرة على نقل الإحساس والمشاعر للمبدع، كما أنها قادرة على ربط المتلقي ومشاركته بالنص الإبداعي.(66)

وقد أدرك ابن الأثير الحلبي الأبعاد الأسلوبية والدلالية للتكرار بوصفه حدثاً مهماً في بنية النص الإبداعي. كما بين الوظيفة التعبيرية والموسيقية للتكرار. فيقول: "وأما التكرير: فهو قسمان أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ. فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى فكقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية. ولا فائدة للتكرير إلا للتوكيد.

وكل قسم من هذين القسمين ينقسم إلى مفيد، وغير مفيد، فالمفيد الذي يأتي في الكلام توكيداً له وتسدديداً من أمره، وإشعاراً بعظم شأنه. وهو يأتي في اللفظ والمعنى. والمقصود منه غرضان مختلفان، كقوله تعالى: ﴿ قُلْ إِنِّيٓ أَخَافُ إِنْ عَصَيْتُ رَبِّي

﴿ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿١٣﴾ ﴾(الزُمَر 11 :13). ثم قال بعد ذلك ﴿ قُلِ ٱللَّهَ أَعْبُدُ مُخْلِصًا لَّهُۥ دِينِى ﴿١٤﴾ ﴾ (الزُمَر:14) فإن الأمر بالإخلاص في العبادة لله قد جاء مكرراً هاهنا لفظاً ومعنى، والمقصود به غرضان مختلفان، الغرض الأول أراد به الإخبار، لأنه مأمور من جهة الله تعالى بإخلاص العبادة له، والغرض الثاني أراد به تخصيص الله وحده دون غيره. ولدلالته على ذلك قدّم المعبود على فعل العبادة في الثاني وأخره في الأول، لأن الكلام أولا واقع في الفعل نفسه وإيجاده، وثانياً فيمن يفعل الفعل لأجله. فهذا غرضان مختلفان...

وأما القسم الذي هو غير مفيد فهو الذي يأتي في الكلام توكيداً له، ويجيء في اللفظ والمعنى ولكن المقصود منه غير مفيد. مثال ذلك قول المتنبي:

ولم أر مثل جيراني ومثلي   لمثلي عند مثلهمُ مُقام

وهنا تكرار جاء في اللفظ والمعنى، لكن بغير فائدة، فهو المعيب من التكرار." (67)

ويتضح من قول ابن الأثير الحلبي بأن للتكرار قيمة أسلوبية وتعبيرية. فالتكرار لا يعني تكرار كلمات دون معنى أو وظيفة أسلوبية أو دلالية، فالبيت الشعري الوارد في مقولة ابن الأثير لم يكن نتيجة تكرار لكلمة معينة لا تقدم فائدة تعبيرية أو حتى موسيقية، وهذا يعني أن التكرار ينبغي أن يتضمن قيمة تعبيرية وشعورية تضفي فاعلية أساسية في النص الأدبي.

كما يعد الطباق كذلك نمطاً من أنماط التكرار، ويشكل قيمة فنية في تجسيد الشعور عن طريق الإبانة عن "وجهي الحياة أو الأشياء حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي، وعلى ذلك فلا يكفي النظر إلى الطباق على أنه شيء قائم بذاته، ولا يجدي إسراف البلاغيين في تفريعاتهم له. وليس هناك معنى للحديث عن الطباق والمقابلة فما هذا إلا ذاك." (68)

فلغة التضاد المجسدة في ظاهرة الطباق تشكل جوهر البنية النصية في القصيدة والعمل الإبداعي بشكل عام، حيث يفعل الطباق ما لا يقدر التجانس على فعله في الشعر مثلاً، حيث يحدث توتراً شديداً، من خلال تقديم تصورين أو موقفين مختلفين لا متجانسين. فالمفاجأة التي يحدثها الطباق تشكل البؤرة التي تتفجر من خلال الرؤى الشعرية، كما تشكل خلخلة في بنية التوقعات، وتجسد فكرة اللامتوقع واللامنتظر في الإيحاءات الفنية في النص الأدبي. فالتضاد المتشكل من ظاهرة الطباق الأسلوبي هو المنبع الرئيس للتوتر واللامتوقع في بنية النص الإبداعي. (69)

في إطار هذا التصور لأهمية ظاهرة الطباق المتجسدة في التضاد في لغة النص الأدبي وبنيته حدد ابن الأثير مفهوم الطباق من خلال الأمثلة التي قدمها في هذا الموضوع، يقول: "وحد الطباق: ذكر الشيء وضده. وقيل هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد. وقيل هو مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقص. والكل قريب من قريب. فمثال المطابقة في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ ﴿١٩﴾ وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا

الكلام ينطبق أيضاً على الموازنة والترصيع، لأنهما يتفقان مع السجع من حيث قدرتهما على إحداث الإيقاع الموسيقي الذي يضيف بعداً جمالياً آخر إلى النص الإبداعي، يقول ابن الأثير الحلبي: "الترصيع: وهو من نعوت الألفاظ، ومعناه أن تكون ألفاظ الجملة أو ألفاظ البيت من الشعر منقسمة، كل لفظة تقابلها لفظة على وزن رويّها، وقل ما يأتي ذلك في الكلام إلا مقصوداً متكلفاً. مثال ذلك قول الحريري: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه" فكل لفظة من هذا الكلام قابلت أختها من حيث الوزن والقافية. وعلة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه، لتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ، فكانت ألذ في الأسماع من المختلفة والمتباينة. ومثال ذلك قوله #: خير المال سكة مأبورة ومهرة مأمورة. فقال: مأمورة لأجل مأبورة، لأن القياس أن يقال: مؤمَّرة وهي الكثيرة النتاج. يقال: أمّرها الله إذا كثّرها فهي مؤمّرة. مثل أعلمها فهي معلمة." (75)

والمثال السابق يوضح فهم ابن الأثير لموضوع السجع والترصيع وغيرهما من الظواهر الأسلوبية المرتبطة بالمستوى الصوتي في النص الأدبي، وتأثير هذه الظواهر بالمتلقي، وهزّ مشاعره نحو النص الأدبي، إذ إن الأشياء المتزنة، والمتماثلة، وذات الإيقاع الموسيقي ألذ في السمع من غيرها.

كما أكد ابن الأثير الحلبي أهمية القيمة الفنية والجمالية لظاهرة أخرى مماثلة هي التجنيس، حيث رأى أن قيمة التجنيس تكمن في أنه أقرب إلى سمع المتلقي، إذ إن النفس الإنسانية تتوق إلى الإيقاع الموسيقي المتولد عن الجناس بأشكاله المتنوعة،

فيقول: "وحدّ التجنيس أنه: اتفاق الألفاظ واختلاف المعاني...فإنهم قالوا إن تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فإن النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفس، وفائدة"(76)

وقد تعددت أضرب التجنيس، فمنه اختلاف اللفظين في المعنى أو اتفاق اللفظين بالمعنى واختلافهما في اللفظ ثم اختلاف اللفظين من حيث التشكيل والتنقيط، أو أن تأتي الكلمة الأولى اسماً والثانية فعلاً، أو أن تأتي الأولى اسماً والثانية كذلك، كقوله عليه السلام: "الظلم ظلمات يوم القيامة".(77)

فالظاهرة الأسلوبية المتمثلة في المستوى الصوتي لموضوع الجناس والسجع والترصيع تقوم بدور موسيقي يضفي إيقاعاً تلذ له الأنفس والأسماع عند المتلقين للنص الأدبي. ومهما تنوعت ضروب هذه الموضوعات فإنها لا تخرج عن القيمة الجمالية للظاهرة الأسلوبية المتمثلة في التكرار النمطي، وما يتضمنه من قيمة فنية وجمالية وموسيقية تتجسد في الأثر الجمالي للنص الأدبي.

كما تناول ابن الأثير الحلبي في إطار البنية النصية موضوع مستوى الصياغة والتأليف للكلام المؤلف للنص الأدبي، إذ يرى أن الفصاحة هي أن لا يخلو الكلام الأدبي من البديع وأن تحمل اللفظة المعنى اللغوي لها، إضافى إلى المعنى الثاني وهو المعنى البلاغي، فيقول: "ومن الفصاحة: الإتيان في الكلام بما يفهم منه معنيان مختلفان، وهذا أيضاً من الفصاحة والبلاغة التي يجب أن لا تخلو من الكلام البديع

في الإنشاء. ومثال ذلك قوله تعالى: {وَجَزَاء سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا}[الشورى:40] .فالسيئة الأولى الخطيئة، والثانية الجزاء."[78]

وقد أشار في موقع آخر من كتابه جوهر الكنز إلى أن الفصاحة تعني التأليف والصياغة الحسنة التي تكون النص الأدبي، يقول: "ومن الفصاحة الجودة في تركيب الألفاظ، وذلك أن حسن التأليف هو المعتبر في الكلام، ولا يكتفي بأن تكون الألفاظ في نفسها مليحة رائقة، بل لابد من حسن تأليفها مع أخواتها، فإن اللفظ والمعنى إذا كانا رائقين وأُلفا مع غيرهما من الألفاظ والمعاني تأليفاً غير مرتبط، كان ذلك كالعقد الذي أفسده الناظم في نظمه له".[79]

ولم يكتف ابن الأثير بالتركيز على تأليف الألفاظ وصياغتها، بل تناول المعاني وأساليبها، وركز على أن المعنى ينبغي أن لا يحمل عل ظاهره، إذ إن المعنى الأول هو المعنى اللغوي الذي لا يختلف فيه اثنان، بينما المعنى الثاني هو المعنى الذي يحمل التأويل والتفسير، لأنه المعنى البلاغي المرتبط بالنص الأدبي. يقول ابن الأثير الحلبي: "ومن الفصاحة: معرفة المعاني وأساليبها على اختلافها وتباينها. قال علماء البيان: إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل. وظاهر الحال أن هذه القاعدة فيها نظر، وذلك أن تفسير المعنى أو تأويله لا يخلو من ثلاثة أقسام، إما أن يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره. وإما أن يفهم منه معنى الشيء وغيره، وإما أن يفهم منه الشيء وضده.

فأما الأول فكثير الوقوع، وأما ما يفهم منه الشيء وغيره فهذا من باب التورية الذي نذكر حدوده وما يناسبها فيما يلي بعد ذلك إن شاء الله. وهذا القسم مثاله أن تذكر شيئاً يحتمل معنيين ومرادك منه المعنى الواحد فلا يفهم عنك هذا المراد إلا أن تضم إليه قرينة. وأما ما يفهم منه المعنى وضده فإنه قليل الوقوع...وإذا كان الأمر على هذه الصورة والتقسيم، فلا فائدة في قول من قال: إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره، إذ ظاهر اللفظة يحتمل معنيين، فعلى أيهما يحمله السامع."[80]

ثالثاً: السياق Context

يعد السياق ركنا مهماً من أركان الظاهرة الأسلوبية التي تناولها الباحثون قديماً وحديثاً. فالسياق الأسلوبي لا يتوقف عند حدود السياق اللغوي دون السياق الخارجي، ولذلك فإن ما ذهب إليه الناقد المعاصر ريفاتير القائل بأن السياق يعني السياق اللغوي فقط، يعد فهماً ضيقاً لظاهرة السياق الأسلوبي، إذ إن السياق اللغوي يبرز ما في اللغة أيضاً من انحراف يجعل اللغة لغة عمل أدبي إبداعي.[81] إضافة إلى ذلك فإن السياق الخارجي يتمثل بالظروف والإيحاءات، وتعدد المعنى، فضلاً عن ارتباطه بعنصر اللامتوقع أو التضاد الناجم عن الاختلاف، وهذا ما يشكل المثير الأسلوبي، وبخاصة أن السياق ليس فقط السياق اللغوي أو السياق الايحائي، بل هو السياق المرتبط بعنصر المفاجأة واللامنتظر،[81] ولذلك فإن السياق هو المجال الأسلوبي للنص الأدبي. يقول محمد عبد المطلب بهذا الخصوص: "وإذا

كان السياق هو الذي يعطي المدلولات فإنه من جانب آخر هو الذي يعطي الشكل التركيبي للعبارة، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما، وكلما أتيحت لنا -بدقة- رصد السياقات التي تحبط بعملية الإبداع كلما استطعنا تفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام."[83]

ولم يخرج ابن الأثير الحلبي بالرغم من تقدمه على الفهم المعاصر اليوم من أن السياق هو الظاهرة الأسلوبية المرتبطة بالبعدين السياق اللغوي والسياق الخارجي، فقد ذكر معنى السياق لغة وأسماه حسن النسق والانسجام، يقول: "حقيقة حسن النسق أن تأتي الكلمات النظمية والنثرية متتاليات متلاحمات تلاحماً سلمياً. والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا انفرد قام بنفسه أو استقل معناه بلفظه. مثال ذلك قول أبي نواس:

وإذا جلست إلى المدام وشربها فاجعل حديثك كله للكاس

وإذا نزعت عن الغواية فليكن لله ذاك النزع لا للناس

وأما الانسجام فهو أن يأتي الكلام متحدراً كتحدر الماء المنسجم بسهولة سبك وعذوبة لفظ حتى تكون الجملة من المنثور والبيت الموزون لهما تأثير في النفوس كقول أبي تمام:

إن شئت أن لا ترى صبراً لمصطبر فانظر إلى أيِّ حال أصبح الطلل"[84]

فصاحب جوهر الكنز لم يكتف بعرض البعد اللغوي والبعد الإيحائي للسياق اللغوي فقط بل ركز على أهمية حسن النسق في التأثير في المتلقي، وهذا يعتمد على

اللغة والإيحاءات الخارجية، إضافة إلى البعد الموسيقي الذي يضفيه حسن الترتيب والترابط في النص الأدبي، وبالتالي فقد سمى ابن الأثير النسق بالتعريج تارة وبالتمزيج تارة أخرى، ليؤكد دور الترابط بين أجزاء الكلام، وحسن الاتساق في التأثير بالمتلقي، لأن النص أولاً وأخيراً هو الحلقة الوسطى بين المبدع والمتلقي.[85]

ولما كانت سياقات النص الأدبي سياقات داخلية تتناول العلاقة بين الوحدات النصية وترتيب العناصر الداخلية وعلاقة الأجزاء فيما بينهما ثم علاقتها بالبنية الكلية للنص، وكذلك سياقات خارجية تتناول علاقة النص بمراجعه الخارجية بمعنى المستوى الدلالي المرتبط بالمراجع الثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية،[86] فقد ركز ابن الأثير على البعد الخارجي المتمثل بهذه السياقات المختلفة والأبعاد الدلالية المرتبطة بها من خلال حسن صياغة النص لغة ومعنى وكذلك تناسب النص وسياقاته مع المتلقي من حيث ما يلبي حاجاته النفسية والمعرفية. فيقول: "التهذيب: وهو ترداد النظر في الكلام بعد عمله وتنقيحه، واختيار جيد الألفاظ منه وجيد المعاني، وصرف الذهن إلى حسن سبكها وتجنب الألفاظ الرذلة المستكرهة. وحذف ما لعله أباه وقت العمل من الألفاظ التي لا يصلح إيرادها في مثل تلك الواقعة التي عمل فيها، ولا في ذلك العصر الذي هو فيه، فإن كل عصر له اصطلاح، والذي ينكر في هذا الوقت لعله كان يستحسن في غيره، فينبغي مخاطبة كل قوم بما يناسبهم، وذكر كل واقعة بما يناسبها ومراعاة السجع في الكلام حتى لا تكون الأولى أطول من الثانية، والثانية أطول من الثالثة ويكون السجع مناسباً على التدريج في التطويل والتقصير، بحيث لا ينفر السمع منه ولا

يأباه الحسن. ومهما كانت الفقرات قصيرة منسجمة بعضها آخذ برقاب بعض كانت أحلى وأحسن."[87]

ويتضح من كلام ابن الأثير تأكيده على ارتباط مفهوم المقام بمفهوم العلاقات السياقية عند الناقد واللغوي الفرنسي دي سوسير، وذلك لإبراز مفهوم المقام في إطار الصناعة اللفظية التي تتمثل باختيار الألفاظ والمعاني وتلاؤمها معاً في السياق، بحيث تنسجم هذه الصناعة مع مراعاة مقام المتلقي من الناحية النفسية والمعرفية[88].

وفي ضوء ذلك، فقد أكد ابن الأثير الحلبي موضوع براعة الاستهلال، لما في ذلك من أثر في النص الأدبي على نفسية المتلقي وشده إلى متابعة النص والمشاركة والتفاعل معه. فيقول: "ويجب على المنشئ أن يحترز في أول كتابه أو قصيدته من ذكر ما يتطير منه، أو ما لا يفهم معناه في المطلع إلا بكلفة، وأن يتأمل أحوال الممدوح فيتجنب ما يكره الممدوح ذكره، ويتعدى إلى غيره. لأن الابتداءات أول ما يطرق السمع، فينبغي أن تكون مناسبة للمعنى المطلوب غير أجنبية ولا مكروهة للسامع. مثال حسن الابتداءات قول مهيار الديلمي:

أما وهواها غدرةً وتنصلاً لقد نقل الواشي إليها فأمحلا

سعى جهده لكي تجاوز حدّه وكثّر فارتابت ولو شاء قلّلا"[89]

وقد تناول السياق الأسلوبي موضوع التقديم والتأخير، إذ إن هذا الموضوع "من الظواهر الأسلوبية التي تناولها الدارس النحوي والبلاغي العربي، الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، وإن كان النحو يشير إلى رتب تحفظ

بالنسبة لأجزاء الجملة، والانزياح عن هذه الرتب يعد خروجاً عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظفة الشعرية للغة. وسياقات التقديم والتأخير في اللغة كانت مدار اهتمام البلاغيين، فقد رصدوا كثيراً من التعبيرات التي توافرت فيها هذه الظاهرة. فالكلام عند البلاغيين يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن من الحكم، أو التردد في قبوله، أو إنكاره كلية، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خالياً من التوكيد أو مؤكداً مراعاة لمقتضى الحال ويختص المستوى الإبداعي بتجاوزه مجرد الإخبار إلى أهداف تأتي بالتغير في الصياغة والتركيب بترك المسند إليه أو ذكره وتعريفه أو تكسيره، وبتقييده أو إطلاقه، وبتقديمه أو تأخيره، ففي مثل هذه الصياغة تأتي الإفادة اللطيفة في ارتباطها بمقتضى الحال فمقام الشكر يباين مقام الشكاية".(90)

ولهذا فإن ظاهرة التقديم والتأخير تشكل منبهاً أسلوبياً يعمد إليه المبدع لخلق صورة فنية متميزة،(91) لا يمكن أن تتحقق هذه الصورة دون التغيير في تركيب الجملة في النص الإبداعي. يقول ابن الأثير الحلبي بخصوص تقديم الأسماء بعضها على بعض: "ومعنى ذلك أنه إذا ورد لنا اسم مقدم على اسم فينبغي لنا أن ننظر في علة تقديمه عليه ما هي. مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ ﴾ (الأنعام:100) فتقديم الشركاء ها هنا على الجن له فائدة عظيمة، وذلك أن تقديم الشركاء يفيد أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن، ولا من غيرهم، بخلاف ما إذا تأخر لفظ الشركاء، فإن المقصود بها هو نفي الشركاء مطلقاً.

والصفة إذا ذكرت مجردة عن الموصوف كان المتعلق بها من النفي عاماً في كل ما يجوز أن تكون تلك الصفة له. نحو قولك: ما في الدار كريم، فقد نفيت كل كريم، فلو تأخرت لفظة الشركاء وتقدمت لفظة الجن وكانت الآية الكريمة وجعلوا لله الجن شركاء لكان الجن مفعولاً أولا، وشركاء مفعولاً ثانياً، أو كان يفهم ذلك أن الإنكار إنما وقع لكون أنهم جعلوا الجنّ شركاء لله، وما المراد ذلك، وإنما المراد نفي الشركاء عاماً مطلقاً لهذا أتى لفظ الآية الكريمة على هذا النسق في نهاية الحسن."[92]

ويلاحظ الدارس هنا في تعليل صاحب جوهر الكنز لظاهرة التقديم والتأخير بشأن جعل كلمة الشركاء قبل كلمة الجن في الآية موضع الدرس عند ابن الأثير الحلبي، وذلك لنفي صفة الشراكة لله كلية، لا من الإنسان ولا من غيره كالجن مثلاً. وهذا ما يبرز عظم شأن النظم القرآني ، والقدرة الفنية والأسلوبية العجيبة في ترتيب السياقات المختلفة في النص وصياغتها. ولذلك فإن أي تغيير في تركيب الجملة العربية يترتب عليه تغير في الدلالات، وانتقال هذه الدلالات من مستوى إلى مستوى آخر في سياقات النص الإبداعي"[93]

ويركز ابن الأثير الحلبي في جانب آخر على المخاطب في إطار تناوله لظاهرة التعريف والتنكير الأسلوبية، وهذا لا يعني إنكار دور المتكلم في الصياغة. ويأتي هذا التركيز عند ابن الأثير لإبراز غاية فنية تكشف عن المبالغة التي يكون مجالها العمل الإبداعي، فالخروج عن المألوف في تركيب الجملة وصياغتها من حيث التعريف والتنكير يدخل في إطار موضوع الانحراف الأسلوبي. فيقول: "خبر المبتدأ

قد يكون نكرة، وقد يكون معرفة، والإخبار بها مختلف المعنى. فإذا قلت زيد منطلق، فهذا الخبر نكرة وقد أخبرت بانطلاق زيد لمن لم يعلم انطلاقه، ويجوز أن يكون أيضاً غيره منطلقاً. وإذا قلت زيد المنطلق فهذا الخبر معرف بالألف واللام. وقد أفاد أن الانطلاق لزيد دون غيره. فقد اختلف معنى الخبرين، المعرفة والنكرة. والألف واللام في الخبر على معنى الجنسية تأتي على أربعة أقسام:

الأول يقصد بها المبالغة في الخبر، فيقتصر المعنى على الخبر عنه نحو: زيد هو الجواد، يعني أن زيداً هو الكامل في الجود، فلا يصح العطف عليه، إذ لو عطفت عليه غيره لأدى ذلك إلى دخول غيره معه في الجود، وليس المراد سوى تخصيص زيد بالجود. الثاني: أن يأتي به على وجه المبالغة بل على أنه لا يوجد هذا الوصف إلا منه كقول الشاعر:

هو الواهب المائة المُصطفا ... ةَ إما مخاضا وإما عشارا

يعني أنه لا يهب هذه المائة إلا الممدوح، فالقصد بهذا الوصف ليس المبالغة، بل إنه لا يوجد بهذا الوصف المخصوص من الهبة إلا هذا الممدوح. الثالث: أن يقرر الخبر في جنس من الأجناس اتضح أمره اتضاحاً لا ينكر ولا يخفى كقول الخنساء:

إذا قبح البكاء على قتيل ... رأيت بكاءك الحسنَ الجميلا

فهذه لم تُرد أن البكاء على غيره ليس بحسن ولا جميل، وإنما أرادت أن تقرر البكاء في جنس ما حسنه الحسن الباهر الذي لا يخفى. الرابع: أن ينحو المتكلم

بالخبر نحو التعريف لأمر تخيله المخاطب في ذهنه لا في الخارج أو يتوهم أنه لم يعرفه فيقال له تصور المعنى فإذا تصوره في نفسه حينئذ يستملي من ذلك المعنى ما تصوره في نفسه، كقول الشاعر:

هو الرجل المشروك في جُلٍّ ما له ولكنه بالمجد والحمد مُفْرَدُ

فهذا كأنه قد فكر في أن هذا الممدوح رجل لا يتميز عن غيره في ما له من جوده وكرمه. وقد تخيل الشاعر في ذهنه صفة الممدوح، ثم أبرز ما صوره في نفسه من صفة الممدوح." [94]

وبهذا يتضح أن السياق بوصفه ظاهرة أسلوبية لا يتوقف عند حدود الصياغة والتركيب والالتزام بقواعد النحو واللغة بل يتجاوز ذلك إلى الوظيفة الفنية الناجمة عن التغيير الذي يصيب تركيب الجملة العربية من تقديم أو تأخير وفي التعريف والتنكير، فضلاً عن أن السياق لا يتوقف عند حدود العلاقات الداخلية في الجملة والصياغة، بل يتجاوز إلى ذلك السياقات الخارجية مثل البعد المعرفي والتاريخي والاجتماعي والحضاري، بالإضافة إلى الدلالات الإيحائية المرتبطة بالنص الإبداعي.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة جامعة اليرموك، مج17، ع1، 1999م.

1. هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد 1985، ص 39.

2. ابن ذريل، عدنان: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، ص 155.

3. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، ليبيا –تونس- الدار العربية 1982، ص 86.

أنظر: المسدي، عبد السلام: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر 1973، ص 282.

أبو ناضر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت 1990، ص 94-95.

عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق 1989، ص 26.

4. المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

5. المرجع نفسه، ص 38.

6. المرجع نفسه، ص 32.

7. المرجع نفسه، ص 32.

8. عياد، شكري: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض 1985، ص 31.

9. المرجع نفسه، ص 211.

10. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954، ص 10-11.

11. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 14-15.

12. المرجع نفسه، ص 14-15.

13. الطرابلسي، محمد الهادي: مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب (ضمن كتاب قضايا الأدب العربي) نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية 1978، ص 270.

14. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981، ص رقم ف.

15. المصدر نفسه، ص 69.

16. عياد، شكري: اللغة والإبداع، مطبعة انترناشونال، القاهرة 1988ن ص 19.

17. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص 363.

18. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 20.

19. صاحب كتاب جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة" هو نجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير الحلبي (ت 737هـ)، وهو مختصر كتاب جوهر الكنز، وقد كان بين كتاب الإنشاء حين ولي عمه رياسة ديوان الإنشاء مع كتابة السر. ولقب نجم الدين أحمد بالصدر الكبير. وذكر بين الرؤساء في القاهرة، وكان من المتقدمين في كتابة الإنشاء، وممن يحضرون دار العدل مع السلطان. ويعد كتابه حلقة مهمة في الدراسات النقدية والبلاغية، ولاسيما في اتجاه مصر والشام. انظر بهذا الخصوص مقدمة محقق الكتاب في: جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980. ص 7، 17.

20. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 11-12 (مقدمة المحقق).

21. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص 179.

22. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 79.

23. Cohen, Jean: Structure du Langage Poetique, Flammarion, Paris 1966. P. 100

أنظر. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 144.

بوحوش، رابح: مفهوم النص الأدبي في الدرس اللساني، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن 1996، ص 139.

24. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 54.

25. راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة 1980، ص 191، 226-227.

26. سيبويه، كتاب سيبويه، بولاق، القاهرة 1316هـ، ج1/ 89، 92، 108، 114، 169، 206-207. انظر. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 111.

27. ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج2/ 442، 444.

28. القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966، ص 428.

29. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق. هـ. ريتر، دار المسيرة، ط2، بيروت 1977، ص 250-251.

انظر. ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثامن، العدد الثاني 1990، ص 46-.

30. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 68-69.

31. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1357هـ، ج5/ 32.

انظر. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص 234.

32. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 118.

33. المصدر نفسه، ص 118-119.

34. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص 275.

35. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 4.

36. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 52.

37. المصدر نفسه، ص 52.

38. المصدر نفسه، ص 52-53.

39. المصدر نفسه، ص 293-294.

40. Barthes, Rolan: Writing Degree Zero, Newyork 1983, p. 12

انظر. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي، ط1، جدة 1985، ص 25.

41. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952، ص 271.

42. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 55.

43. المصدر نفسه، ص 56.

44. Mukarovsky: Standard Language and Poetic Language, (Linguistics and literary Style. Pp. 40-56) p. 44.

نقلاً عن: عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص 487.

45. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 52.

46. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية 1977، ص 305.

47. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 60.

48. المصدر نفسه، ص 65.

49. المصدر نفسه، ص 119.

50. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 205.

51. الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، ط2، القاهرة 1953، ج1، 67.

52. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 123.

53. المصدر نفسه، ص 119-120.

54. المصدر نفسه، ص 120.

55. المصدر نفسه، ص 122.

56. المصدر نفسه، ص 105.

57. المصدر نفسه، ص 52.

58. رجاء عيد: فلسفة البلاغة، ص 430.

59. انظر. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 103.

60. المصدر نفسه، ص 103.

61. المصدر نفسه، ص 111-112.

62. المصدر نفسه، ص 268.

63. المصدر نفسه، ص 256.

64. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن 1996، ص 107.

65. المرجع نفسه، ص 107.

66. المرجع نفسه، 107-109.

67. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 257-259.

68. رجاء عيد: فلسفة البلاغة، ص 471.

69. انظر. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987، ص 28، 41، 45-46.

70. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 84.

71. المصدر نفسه، ص 84-85.

72. المصدر نفسه، ص 89.

73. المصدر نفسه، ص 89.

74. المصدر نفسه، ص 253.

75. المصدر نفسه، ص 254-255.

76. المصدر نفسه، ص 91.

77. المصدر نفسه، ص 93.

78. المصدر نفسه، ص 44-45.

79. المصدر نفسه، ص 42.

80. المصدر نفسه، ص 42-43.

81. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 91.

82. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 166.

83. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص 242.

84. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 297-298.

85. المصدر نفسه، ص 154-155.

86. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن، ص 239.

87. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 295.

88. انظر. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 231.

89. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 218-219.

90. نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، ص 126.

انظر. كذلك محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 248.

91. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 200-201.

92. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 280.

93. انظر. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 250.

94. ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 277-278.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

1. ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل: جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة) تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1980.

2. بوحوش، رابح: مفهوم النص الأدبي في الدرس اللساني، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن 1996.

3. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1357هـ.

4. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، ط2، بيروت 1977.

- دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

5. القاضي الجرجاني، علي عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.

6. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: كتاب الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

7. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن 1996.

8. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

9. ابن ذريل، عدنان: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.

10. راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة 1980.

11. ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثامن، العدد الثاني 1990.

12. الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، ط2، القاهرة 1953.

13. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد الثامن 1996.

14. سيبويه: كتاب سيبويه، بولاق القاهرة 1316هـ.

15. الطرابلسي، محمد الهادي: مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب (ضمن كتاب قضايا الأدب العربي) نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية 1967.

16. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.

17. عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق 1989.

18. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952.

19. عياد، شكري: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض 1985.

- اللغة والإبداع، مطبعة انترناشونال، القاهرة 1988.

20. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية 1977.

21. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، ط1، جدة 1985.

22. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985.

23. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954.

24. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.

25. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، ليبيا – تونس، الدار العربية 1982.

- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر 1973.

26. أبو ناضر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت 1990.

27. هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد 1985.

المراجع الأجنبية

1. Barthes, Rolan: Writing Degree Zero, Newyork 1983.
2. Cohen, Jean: Structure du Langage Poetique, Flammarion, Paris 1966.
3. Mukarovsky: Standard Language and Poetic Language, (Linguistics and Literary Stye. pp. 40-56).

الفصل الخامس

"المجاز بين ابن سينا وابن رشد"



الفصل الخامس

"المجاز بين ابن سينا وابن رشد"

(1)

أولاً- تمهيد: المجاز بين الموروث البلاغي العربي واليوناني.

لقد جسدت العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر موضوع اهتمام الدارسين قديماً وحديثاً سواء عند العرب في موروثهم النقدي والبلاغي واللغـوي أو عنـد اليونـان من خلال كتابي في الشعر والخطابة لأرسطو، فضلا عـن دور هـذين المصـدرين وأثرهما عند الفلاسفة المسلمين من أمثال الفـارابي ت (339هـ) وابـن سـينا (ت 428هـ) وابن رشد (ت 595هـ).

وقد شكل المجاز في الدراسات البلاغية والنقدية حداً فاصلاً بين اللغة الشعرية وبين لغة النثر العادي المعتمد على الوصف اللغوي، والتعبير المباشـر عـن الحقيقـة. فالمجاز يعني لغة التجاوز عن الأصل والمألوف، وهو مصدر العمـل الإبـداعي سـواء كان شعراً أو نثراً.

ولما كانت اللغة الشعرية هي انحراف وتجاوز للمألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص. فالمجاز هو الانحراف والخروج عن المـألوف

في اللغة، بحيث يأخذ المجاز دوراً حاسماً في اغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما يجعل هذه الدلالات الأسلوبية في لغة النص وتراكيبه قابلة للتأويل، والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات، وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية، وخلوده المتواصل عبر الزمن.

وقد تعددت ضروب المجاز عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء، بحيث شملت معظم الضروب البلاغية التي تشكل جوهر النص الإبداعي وأساسه، كما تشكل الطاقة المولدة لشعرية النص وإبداعه. ومن هنا فقد وصفه سيبويه (ت 180هـ) في كتابه "الكتاب" بقوله: "استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام، والإيجاز والاختصار."[1]

فالتعبير عن الأساليب المجازية عند سيبويه يعني الاتساع، ويعني هذا الخروج عن المألوف في التعبير اللغوي، والتجاوز لقواعد النحو الصارمة في الوصف اللغوي، والتعبير عن الأشياء. وهذا الاتساع والتجاوز للمألوف هو المبالغة بمفهومها الفني، تلك المبالغة التي ارتبطت بالكذب من حيث دلالاته الفنية لا الأخلاقية، وقد وصف سيبويه المجاز بالمستقيم الكذب، وعبر عن هذا الفهم بالأمثلة التالية التي تشرح مفهوم المجاز عنده، ذلك المفهوم الذي يعني الاتساع والخروج على المألوف، حيث يقول موضحاً هذا الفهم: حملت الجبل، وشربت ماء البحر.[2]

ولهذا، فقد تعددت ضروب المجاز وتسمياته، حيث شكلت هذه الضروب المختلفة للمجاز دلالات أسلوبية تجعل من النص الإبداعي مجالاً للجدل والحوار

والتأويل، حيث تتعدد معانيه وإيحاءاته، وتتعدد إمكانية التأويل والاحتمال لدى دارسيه. فقد عد ابن منظور المصري (ت 711هـ) في معجم لسان العرب الحذف في التركيب اللغوي للنص الإبداعي مجالاً هاماً من مجالات المجاز، حيث يترك هذا الحذف للقارئ دوراً بارزاً في تكملة النص، ويجعل هذا الحذف النص مجالاً للتأويل، مما يترك في نفس القارئ متعة ولذة عارمة. يقول ابن منظور بهذا الخصوص محدداً معنى الحذف: "الحذف ضرب من الاتساع."(3)

ولعل البلاغيين والنقاد العرب القدماء قد توسعوا في مجالات المجاز وتسمياته بحيث شملت معظم ضروب البلاغة العربية وأساليبها، وذلك إدراكاً منهم لأهمية المجاز في تجسيد الطاقة المولدة لشعرية العمل الإبداعي، وأنه يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية، كما يشكل حداً فاصلاً بين لغة الشعر ولغة النثر العادي. ومن هنا فقد أحصى ابن قتيبة (– ت 276هـ) ضروب المجاز عند العرب بحيث شملت كل ضروب البيان والبديع والمعاني في البلاغة العربية تقريباً. يقول: ضروب المجاز عند العرب هي: "الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، ومخاطبة الجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص."(4)

كما أضاف ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ) في كتابه تحرير التحبير ضروباً أخرى تؤكد أهمية المجاز عند البلاغيين والنقاد العرب، ودوره في تشكيل النص الإبداعي وبنائه، حيث يقول: "والمجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة. كالاستعارة والمبالغة والإشارة، والأرداف، والتمثيل، والتشبيه. وغيرذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد."(5)

وأما في الموروث النقدي والبلاغي اليوناني، فقد أسهب أرسطو في شرح مفهوم المجاز ودلالاته وضروبه المختلفة، لما لهذا اللون البلاغي من دور هام في تحديد الفرق بين اللغة العادية المعبرة عن الحقيقة وعن الوصف اللغوي المباشر وبين اللغة الإبداعية التي يشكل المجاز بضروبه المتعددة جوهرها وأساسها، فضلا عن أن المجاز يشكل كذلك الطاقة المتجددة للغة الإبداعية في النصوص الأدبية.

ولهذا فقد بين أرسطو أن المجاز ضرب من ضروب الإبداع والموهبة. يقول: "فمن المهم استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها: من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه."(6)

كما وضح أرسطو الفرق بين اللغة العادية واللغة الإبداعية، حيث بين أن اللغة العادية هي التي تعبر عن المسميات، والوصف المباشر للأشياء، بينما اللغة الإبداعية هي المعبرة عن دلالة الأسماء. يقول: "الأسماء على نوعين: اسم بسيط

(وأعني بالبسيط ما ليس بمركب من أجزاء دالة، مثل أرض واسم مضاعف، والأخير مركب إما من جزء دال وجزء غير دال، ولا نقصد أنه في الاسم نفسه هو دال أو غير دال أو من أجزاء دالة." (7)

ومن هنا، فإن المجاز يتمحور حول اللغة الإبداعية ذات الدلالات المتعددة التي تدخل ضمن التأويل والتفسير، وتعدد الاحتمالات، وهذا ما وصفه أرسطو بالنقل أي تغير الدلالة حسب التركيب والاستخدام في اللغة الإبداعية، ذلك النقل الذي يعتمد على الاستعارة وضروب المجاز المختلفة. يقول: "والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل." (8)

فالمجاز بهذا التحديد عند أرسطو يعني كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط إلى التعبير المنطلق من تعدد الدلالات أو احتمالات التأويل والتفسير، وهذا يتحقق في الاستعارة، وضروب البلاغة المختلفة، وبالتالي، فإن المجاز يتعلق بأسلوب الكاتب أو الشاعر من حيث قدرته على الابتكار والإبداع. (9)

كما وضح أرسطو ضروب المجاز المختلفة التي تتعلق بأسلوب الكتابة الإبداعية مثل الألغاز التي هي مجازات تحتاج إلى التأويل والكشف والتفسير، حيث ترتبط هذه الألغاز بالمعنى. فالمجاز يتشكل من هذه الألغاز التي تثير دهشة المتلقي في التأمل والتأويل، وإدراك العلاقات بين أجزاء الكلام في النص. يقول: "فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة، لأن المجازات إن هي إلا ألغاز مقنعة،

وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى. فقد ينبغي أن يكون المجاز منتزعا من الأمور الجميلة."[10]

وتناول أرسطو كذلك المثال ضربا من ضروب المجاز، حيث يعني به الصورة الفنية، وهي نوع من التغيير أي التوسع والخروج على المألوف في التركيب اللغوي. يقول: "ثم إن المثال (image الصورة) أيضاً تغيير (metaphore المجاز) لكنهما يختلفان قليلاً. فيقول القائل في اخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير، فمن أجل أنهما جميعاً كانا شديدين / سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً"[11]

كما بين أرسطو أن روعة العبارة الأدبية تكمن فيما تحتويه من استعارة، وتقابل وطباق، فهذه الضروب البلاغية تشكل المجاز البلاغي. يقول: "وكلما تضمنت العبارة معاني، ازدادت روعة: مثل أن تكون الألفاظ مجازية، وكانت الاستعارة مقبولة، وثم تقابل أو طباق وثم فعل."[12]

وقد قرن أرسطو المحاكاة بالمجاز، لأنه ضرب من الرسم والصورة والابتكار، كما تقوم على أساس التبديلات اللغوية، وهذه التبديلات تجسد تعدد المعاني والدلالات، والاحتمالات المختلفة للتركيب اللغوي، ولعل هذا ما يميز بشكل جوهري اللغة العادية عن اللغة الأدبية. يقول: لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء أما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما

يصفها الناس وتبدو عليه أو كما يجب أن تكون. وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء."(13)

كما ربط أرسطو المجاز بالأسلوب مبيناً دور المجاز في خلق التعبيرات الرشيقة ذات الدلالات المتعددة التي تحدث تمويهاً مثيراً للدهشة والتساؤل والاستغراب لدى المتلقي، بحيث يشعر معها بلذة الكشف، ومتعة المواجهة لتمويهات المبدع من خلال لغته المبنية على المجاز بكل ضروبه وأساليبه. يقول: "ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير (المجاز) وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلما ازداد علماً، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول: هذا حق! وأنا التي أخطأت. واللطيف الرشيق من الأمثال ما يوحي بمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ."(14)

ولعل وظيفة المجاز هنا عند أرسطو مرتبطة بالأسلوب الإبداعي لدى الكاتب أو الشاعر، وذلك لما لهذه الوظيفة من أهمية في ربط عناصر الإبداع الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي معاً. حيث حرص أرسطو على ضرورة إحداث المتعة واللذة لدى المتلقي نتيجة مواجهته لأسلوب النص ولغته ذات الدلالات المتعددة، تلك الدلالات التي تقوم على المجاز والتورية والخروج على المألوف في الكتابة. يقول: "التعبيرات الجديدة تدعو إلى الرضا. وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً عن المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية...والتورية تؤدي إلى الأثر نفسه، أعني إلى إثارة الدهشة. وهذه الحيلة نجدها في الشعر حينما لا يجيء حسبما يتوقعه السامع، ومثاله:

سار، والأقدام تكسوها الشقوق. فإن السامع كان يتوقع من الشاعر أن يقول: الحذاء لكن لابد أن يتضح المعنى لدى سماع الجملة. أما التورية فقيمتها ناشئة من كونها تدل على ما يبدو في الظاهر منها، بل على معنى الكلمة في صورتها المغيّرة".(15)

فاللغة المجازية هي التي تضفي الروعة والجمال على الكتابة الإبداعية سواء كانت كتابة شعرية أو نثرية. ولعل المجاز هو جوهر العملية الإبداعية وأساسها، حيث يتشكل المجاز في العمل الإبداعي من خلال الصورة والاستعارة والتشبيه والمبالغة والأمثال، فهذه الصيغ المختلفة تشكل الطاقة المولدة في العمل الإبداعي، وتجعل من أسلوب المبدع أكثر إمتاعاً للمتلقي. يقول أرسطو: "وكلما تضمنت العبارة معاني، ازدادت روعة: مثل أن تكون الألفاظ مجازية، وكانت الاستعارة مقبولة، وثم تقابل أو طباق وثم فعل. أما الصور فكلما قلنا من قبل إنها تغييرات (مجازات) مموقة جداً. وتتألف دائماً من حدين، مثل الاستعارة التمثيلية، فمثلاً حينما نقول: الدرع كأس الإله آراس (المريخ) والقوس قيثارة بغير أوتار. وفي هذا نستخدم تغييراً ليس بسيطاً، أما إذا قلنا: القوس قيثارة، أو: الدرع كأس، فهنا تغيير بسيط. ومن نوع هذه الصور تشبيه عازف الناي بقرد، وتشبيه ضعيف النظر بمصباح مبتل الذبالة، إذ في كليهما انقباض للملامح. والصورة تجمل إذا تضمنت تغييراً...والصور كما قلنا مجازات (تغييرات). والأمثال هي الأخرى تغييرات...وصيغ المبالغة الأشد إمتاعاً هي الأخرى تغييرات (مجازات)".

ومن هنا، يلاحظ الدارس أن الموروث النقدي والبلاغي العربي وكذلك اليوناني ممثلاً بأرسطو في كتابيه فن الشعر والخطابة قد بين الحد الفاصل بين لغة النثر العادي وبين لغة الإبداع المتمثلة بلغة الشعر والنثر. تلك اللغة الإبداعية التي تقوم أساساً على المجاز، الذي يشكل خروجاً على المألوف، وتجاوزاً للدلالات المحددة في الوصف اللغوي، لتصبح هذه الدلالات المتعددة للتراكيب اللغوية في العمل الإبداعي أكثر إمتاعاً ودهشة للمتلقي، وبهذا أصبح المجاز عنصراً جوهرياً في بنية اللغة الإبداعية، وفي ربط المبدع والنص والمتلقي معاً. فالمجاز هو الذي يجعل العمل الإبداعي عملاً إبداعياً مدهشاً وممتعاً ومقلقاً للمتلقي.

ثانياً- المجاز عند ابن سينا.

لقد حاول الفلاسفة المسلمون الوقوف على الخصائص والعلامات التي تميز اللغة العادية عن لغة الإبداع والشعر والكتابة الفنية. وقد توصل الفلاسفة -ومن بينهم ابن سينا- إلى اعتبار التغيير أي الانحراف عن المألوف، وتجاوز ما هو مصطلح عليه جوهر الإبداع، والفارق الأساسي بين اللغة العادية ولغة الإبداع.(17)

ولهذا فقد تعددت دلالات مصطلح التغيير عند ابن سينا لتشمل كل عناصر البلاغة التي تشكل جوهر العمل الإبداعي وأساسه. فقد أصبح التغيير بمفهومه الواسع يعني المجاز بأوسع معانيه ودلالاته، فالمجاز هو تجاوز المألوف، وانتهاك حرمة اللغة، وخروج على القواعد التي تكبل التراكيب وتحد من دلالاتها وإيحاءاتها. حيث أصبح المجاز عند ابن سينا يعني الاستعارة والتشبيه وهما جوهر اللغة

الإبداعية التي تتميز فيها عن اللغة العادية ذات التراكيب الواضحة المحددة الدلالة والمعنى.[18] يقول ابن سينا: "أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته –فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فأما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذ الشيء الاستعارة أو المجاز، وأما على سبيل التركيب منهما".[19]

وقد أضاف ابن سينا عناصر أخرى للغة الإبداع تنطلق من المفهوم الواسع للمجاز الذي يتجسد في اللغة غير العادية وهي لغة الشعر والكتابة الفنية مثل الرمز والتقديم والتأخير والالتفات وغير ذلك من ضروب بلاغية تندرج تحت قسمي الاغرابات في التراكيب اللغوية. ولعل هذه الألوان هي ضروب يتشكل المجاز بمفهومه الواسع. يقول: "واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز، والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة الذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة. فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الإيضاح. ولا يستعمل شيء منها للإيضاح".[20]

وقد بيّن ابن سينا أن اللغة التقديرية التي تستخدم في الأسلوب الخطابي تختلف عن اللغة المستخدمة في الشعر وألوان الكتابة الفنية، وهذا الاختلاف يعود إلى المجاز وضروبه المتمثلة بالاستعارة والتشبيه وأنواع الإغراب في التراكيب اللغوية

من التفاوت وتقديم، وتأخير وإيجاز وأطناب.[21] يقول: إن الشعراء "يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما مالوا إلى المغير، مثلاً إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال: مستراح، ويقال له مسكن ومبيت، وكان تسميته بالمسكن أولى، لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما."[22] وأما بالنسبة للغة الخطاب فإنها تحتاج إلى أسلوب وصفي تقريري بعيد عن المجاز وتجاوز المألوف. يقول ابن سينا: "والقول الخصومي يحتاج أن يجعل قولا شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى، لاسيما حيث لا يكون كالخطبة، بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص، وذلك لأن تكلف الخصومة في مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس الملأ المزدحم، فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة، ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات."[23]

كما قرن ابن سينا المجاز والتشبيه والاستعارة بعملية التخييل، وعدها وسائل يتحقق من خلالها فعل التخييل.[24] ولعل غاية التخييل هنا هو المتلقي للعمل الإبداعي. ولذلك فإن إثارة المتلقي وإحداث اللذة والمتعة عنده ترتبط بالمجاز وضروبه المختلفة، وهذه المتعة الفنية تعد وظيفة أساسية للمجاز، ذلك المجاز الذي يتحقق في الشعر والعمل الفني عموماً. يقول: "أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته – فسنقول فيه إن كل مثل

وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه آخر، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإما على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتبع العادة، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل." [25]

ومن هنا، فإن ابن سينا قد استطاع تجديد مفهوم المجاز المرتبط بالخروج على المألوف، فضلا عن ربطه المجاز وضروبه بالتخييل، وهذا ما يتعلق بالمتلقي الذي يشكل ركناً رئيسا في العملية الإبداعية. فالمجاز يحدث لدى المتلقي من خلال وسائله الأسلوبية المختلفة هزة ولذة عارمة حيث يحفز المتلقي كذلك على الكشف والتأويل والتفسير لدقائق العمل الفني وإيحاءاته وصوره.

فالمجاز مرتبط عند ابن سينا بالتغيير. وهذا هو جوهر العمل الإبداعي، فبدون المجاز وضروبه لا يمكن أن تتشكل اللغة الإبداعية التي تدهش المتلقي بحيلها وتمويهاتها الفنية. وبالتالي فقد استطاع ابن سينا من خلال المجاز وربطه بالتخييل أن يضع حداً فاصلاً بين لغة الكلام أو الكتابة العادية ولغة الإبداع المتمثلة بالشعر والكتابة الفنية. وهذا يعني أن ابن سينا قد أدرك بشكل واضح أن هناك مستويين للغة: المستوى العادي الذي لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالاتها ومعانيها المحددة،

والمستوى الأدبي أو الجمالي الذي تخرج فيها الألفاظ عن دلالاتها المحددة إلى دلالات أخرى يقتضيها السياق أو التركيب، وهذا ما سماه ابن سينا بالتغيير أي الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة إلى تراكيب فيها حذف وتقديم وتأخير[26] يقول ابن سينا كذلك: "واعلم أن القول يرشق بالتغيير والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه."[27]

ثالثاً- المجاز عند ابن رشد.

لقد توسع ابن رشد في تحديد مفهوم المجاز وضروبه المختلفة أكثر من ابن سينا. حيث حدد ابن رشد بادئ الأمر بأنه يعني بالمجاز الاستعارة والتشبيه. يقول: "إن المجاز استعارة وتشبيه."[28] كما ذكر ضروبا أخرى من المجاز حاصرا إياها بالتغيير وهو الخروج على المألوف في التركيب والصياغة الأدبية. يقول: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً."[29]

فالأساس الذي يقوم عليه مفهوم المجاز عند ابن رشد هو التغيير، وهذا التغيير يرتبط بالقول الشعري. فالتغيير هو المجاز، وهو الذي يجعل من القول قولاً شعرياً، ومن العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، لأنه يعتمد على تجاوز المألوف من خلال استخدام الصور المبنية على الاستعارة والكناية والتشبيه، فضلا عن أن ابن

رشد قد أضاف بعداً جديداً في نظرته وتحديده لمفهوم المجاز من خلال تركيزه على أساليب المعاني مثل: التقديم والتأخير والزيادة والإيجاز والحذف. ولعل هذه الأساليب هي التي تميز العمل الإبداعي عن غيره من صور الكلام أو الكتابة العادية.

كما أضاف ابن رشد ضروباً أخرى إلى المجاز والتغيير مثل الأسماء الغريبة والرمز واللغز، ولعل الغرابة هنا تعني الدلالات المتولدة والجديدة التي تنتج عن الصياغة والتركيب الذي يخرج فيه المبدع عن المألوف. يقول: "وأما الأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية، لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً، ولذلك كانت الألغاز والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة، أعني بالغريبة: المنقول، والمستعار، والمشترك، واللغوي، والرمز – واللغز هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن أو يعسر، اتصال تلك المعاني الذي يشتمل عليها بعضا ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات"[30]

فالمجاز إذن محصور بفعل التغيير، وهذا التغيير مرتبط بالقول الشعري، لأن الشعر عمل إبداعي فيه تجاوز للمألوف وخروج عن القواعد المتعارف عليها في الصياغة والتركيب اللغوي. وقد وضح ابن رشد هذا الفهم من خلال مثال شعري طالما اختلف النقاد العرب القدماء في تفسيره وتقييمه فنياً. يقول ابن رشد: "والقول إنما يكون مختلفا، أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة

في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير إنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطحُ

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح، بدل قوله: تحدثنا ومشينا."(31)

كما أكد ابن رشد على فهمه للتغيير بأنه يعني الغلو والإفراط والتجاوز للمألوف أيضاً، وهذا الفعل مرتبط بالشعر بوصفه عملاً إبداعياً. يقول: "ومن التغييرات أيضاً الافراطات في الأقاويل والغلو فيها."(32) وهذه التغييرات تطرح صيغة غير مألوفة في الكتابة أو الكلام العادي. يقول ابن رشد بهذا الخصوص: "والإغرابات التي تنجح في هذه الصناعة من قبل التركيب الغير المعتاد في الأقاويل هي أيضا تغييرات، يريد بحسب التركيب لا بحسب الألفاظ المفردة، وذلك فيما أحسب مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة والإغرابات الغريبة"(33)

وقد تجلى معنى المجاز من خلال شرح ابن رشد لكيفية التغيير، الذي يعني الصورة غير المطابقة للأصل، وإنما يعني الصورة الشبيهة، ولذا حصر ابن رشد التغيير الناتج عن المجاز في جميع ضروب البلاغة مثل البيان والمعاني والبديع، وبهذا يكون المجاز قد أصبح يعني البلاغة العربية، تلك البلاغة التي تقوم على فعل التغيير

والتجاوز للمألوف. يقول: "ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظا ما فيستعمل بذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى "التمثيل" و"التشبيه"، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه، وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى "الإبدال" وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع." [34]

كما عدّ ابن رشد التخييل حداً فاصلاً بين الأقاويل الخطبية والأقاويل الشعرية، فالتخييل مرتبط بالشعر. ولذلك فالمجاز هو الطاقة المولدة للشعرية التي تحدث التخييل وتصنعه، ولعل فعل التخييل مرتبط بالمتلقي من حيث الاستفزاز والدهشة واللذة التي تصيب المتلقي نتيجة تفاعله مع العمل الإبداعي. يقول: "فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصر الأحوال التي إذا استعملت في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم إقناعاً والشعرية أتم تخييلاً." [35]

وقد بين ابن رشد أن وظيفة المجاز ممثلة بالتغيير بصفة خاصة تنحصر في إحداث التخييل واللذة لدى المتلقي. يقول: "فقد تبين من هذا أن الضمائر والمثالات المنجحة في هذه الصناعة إنما هي التي تؤلف من أمثال هذه المعاني، وأن الألفاظ المنجحة هي المغيرة -أعني المستعارة- تغييراً يفعل الالتذاذ والتخييل." [36]

كما أن الغرابة المتمثلة في النص الإبداعي تحدث لدى المتلقي لذة ودهشة كبيرة، وهذه اللذة تنتج عن محاولة المبدع في فك أسرار النص وتحليلها. يقول ابن رشد: "والتغيير بالجملة يعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة."[37]

ولهذا فإن ابن رشد قد استطاع تحديد مفهوم المجاز ووظيفته المرتبطة بالمتلقي من خلال اللذة والتخييل، ولعل اللذة ناتجة عن دور المجاز في بنية النص، فضلاً عن ضروب المجاز المختلفة التي تجعل من النص الإبداعي نصا إبداعياً متميزاً عن النص العادي الذي يكتب بلغة وصفية تقريرية.

رابعاً – الخاتمة

لقد كان موضوع الفصل بين اللغة الشعرية ولغة البرهان التقريرية ديدن النقاد قديما وحديثا. حيث أدرك أرسطو في كتابيه فن الشعر والخطابة الفرق بين لغة الشعر الإبداعية ولغة البرهان التقريرية، وذلك من خلال فهمه وتحديده لمصطلح المجاز الذي يرتبط ارتباطا جوهرياً بالقول الشعري والعمل الإبداعي بشكل عام.

فالمجاز يجسد الطاقة المولدة للعمل الإبداعي، ومن خلال المجاز تتحقق المتعة واللذة عند المتلقي. فانتقال أسلوب الكلام من المخاطب إلى الغائب أو من الإيجاز إلى الأطناب أو إلى التورية والكناية يجعل العمل الإبداعي أكثر إثارة ودهشة وحفز للمتلقي على التأمل بالنص الإبداعي ومحاولة تفسيره وسبر أغواره.

كما كان هذا الدور الهام للمجاز موضع عناية النقاد والبلاغيين العرب القدماء، حيث ناقش النقاد موضوع المجاز وضروبه، وكذلك علاقة هذا المصطلح

بتفسير القرآن الكريم، مما جعل منه الغاية التي يسعى إليها النقاد للوقوف على دوره وأهميته في الإبداع والتحريك لذهنية المتلقي ومخيلته في الشكف عن جماليات النص الإبداعي وأسراره.

ولذا، فقد كان لهذه المرجعية النقدية عند اليونان والعرب أثرها عند الفلاسفة المسلمين إدراكاً منهم لأهمية المجاز في اللغة، والصياغة، والإبداع بشكل عام، فضلا عن دور المجاز في تحديد الفروق بين لغة القول الإبداعي وبين لغة القول البرهاني.

ومن هنا، فقد برز ابن سينا وابن رشد ناقدين هامين في دراسة الفكر النقدي اليوناني وشرحه. حيث حدد ابن سينا مفهوم المجاز وبعضاً من ضروبه، مبيناً دوره في تشكيل اللغة الإبداعية وصياغتها، كما ربط ابن سينا المجاز بالتغيير وهو يعني بشكل واضح الانحراف عن المألوف والمتعارف عليه في اللغة بحيث يصبح للتراكيب اللغوية في العمل الإبداعي دلالات جديدة. بيد أن ابن سينا لم يتوسع في شرح هذا الموضوع، حيث بقي أسيراً للتنظير، وبخاصة أنه كان رائداً قبل غيره من النقاد في إدراك أهمية المجاز وضروبه.

إضافة إلى ذلك، فقد ربط ابن سينا المجاز بالتخييل واللذة وهو فهم عميق لدور المجاز في البنية الشعرية وعلاقة ذلك بالمتلقي بوصفه طرفاً أساسياً في العملية الإبداعية.[38]

وأما مفهوم المجاز عند ابن رشد فقد جاء أكثر وضوحاً وعمقا بحكم تأخر ابن رشد، فضلا عن تذليل كثير من الصعوبات أمامه من قبل النقاد والفلاسفة الذين سبقوه.

فقد حدد ابن رشد المجاز بالقول الشعري فقط، كما بين دور المجاز في الخروج على المألوف، وكسر القواعد المتعارف عليها في الصياغة والتركيب ودلالات الألفاظ. وقد تجاوز ما جاء عند ابن سينا، حيث رأى أن الانحراف يتضمن الجانب الصوتي والدلالي والتركيبي في اللغة.(39)

كما توسع ابن رشد في جعل المجاز هو التغيير، وبالتالي تعددت ضروب المجاز عنده أكثر من ابن سينا لتشمل موضوعات علم المعاني والبيان والبديع.

إضافة إلى ذلك، فقد ربط ابن رشد المجاز باللذة والدهشة والغرابة والعجب إدراكا منه لأهمية المجاز ووظيفته الفنية، إذ أن المجاز أصبح يشكل عنده جوهر العمل الإبداعي وأساسه.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة جامعة أم القرى للغة العربية، مج12، ع20، 1421هـ/ 2001م.

1. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار القلم، بيروت د.ت، ج1/ 211. انظر كذلك ج2/ 98.

2. المصدر نفسه، ج3/ 47-48.

انظر. معلوف، سمير أحمد: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996، ص 317.

3. ابن منظور المصري: لسان العرب، مادة حذف.

4. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت 1981، ص 5.

انظر معلوف: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، ص 407.

5. ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1383هـ، ص 457.

6. أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 64.
7. المصدر نفسه، ص 57.
8. المصدر نفسه، ص 58.
9. انظر. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت 1973، ص 118، 126.
10. أرسطو طاليس: الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات – الكويت ودار القلم – بيروت 1979، ص 190.
11. المصدر نفسه، ص 195–196.
12. المصدر نفسه، ص 223.
13. أرسطو: فن الشعر، ص 71–72.
14. أرسطو: الخطابة، ص 220.
15. المصدر نفسه، ص 220–221.
16. المصدر نفسه، ص 223–224.
17. الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 219.
18. المرجع نفسه، ص 219.

19. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 167-168.

20. المصدر نفسه، ص 193.

21. انظر. الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 199-200.

22. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954، ص 217.

23. المصدر نفسه، ص 234-235.

24. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 161.

25. ابن سينا: كتاب الشعر، ص 167-168.

26. الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص 178.

27. ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، ص 202.

28. ابن رشد، الوليد: تلخيص الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت، دار القلم - بيروت 1959، ص 294.

29. ابن رشد، الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 243.

30. المصدر نفسه، ص 238.

31. المصدر نفسه، ص 242-243.

32. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 301.

33. المصدر نفسه، ص 301.

34. المصدر نفسه، ص 254-255.

35. المصدر نفسه، ص 252-253.

36. المصدر نفسه، ص 292.

37. المصدر نفسه، ص 264.

38. ابن سيناء: كتاب الشعر، ص 168، 170.

39. انظر: ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 208-211.

الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 221.

المصادر والمراجع

1. أرسطو طاليس: - الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت ودار القلم - بيروت 1979.

- فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

2. ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1383هـ.

3. ابن رشد، الوليد: - تلخيص الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت ودار القلم - بيروت 1959.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

4. الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

5. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار القلم، بيروت، د.ت.

6. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: - الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954.

- كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

7. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

8. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت 1981.

9. معلوف، سمير أحمد: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996.

10. ابن منظور المصري: لسان العرب.

11. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973.

المؤلف في سطور

- الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة.
- مواليد الزرقاء 6/ 1/ 1958
- حصل على الدكتوراة من جامعة ساربروكن/ ألمانيا عام 1990م.
- يعمل حالياً أستاذاً للنقد في جامعة اليرموك/ اربد – الاردن.

صدر له:

1-النقد النثر عند العرب من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري (باللغة الألمانية) برلين 1990 م.

Die Kritik der prosa bei den Araberm
Vom3/9.jahr. bis zum ende des 5/11. Jahr.
Berlin 1990. Mohmud Darabseh

2- ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز الجامعي، اربد 1994، وطبعة ثانية في مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2002م.

3- مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003.

4- الاستشراق الالماني المعاصر والنقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

5-التلقي والابداع. قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

5-إشكالية المعنى الشعري، قراءات نقدية في الشعر العربي، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2004.

6- فن الكتابة والتبعير، تأليف مشترك لصالح جامعة اليرموك 2003 م.

7- رؤية نقدية. دراسات في القديم والحديث. دار جرير للنشر، عمان 2005م.

8- إضافة إلى عشرات البحوث العلمية المحكمة في مختل المجلات الجامعية داخل الأردن وخارجه.

9- نظرية الأدب الأرسطية العربية، تأليف جريجور شولر، ترجمة الدكتور محمود درابسة، دار جرير للنشر، عمان 2007.

10- تداخل الأنواع الأدبية، إشراف وتحرير (مشترك) مؤسسة عالم الكتب الحديث، إربد 2008.

مفاهيم في
الشعرية

دراسات في النقد العربي القديم



